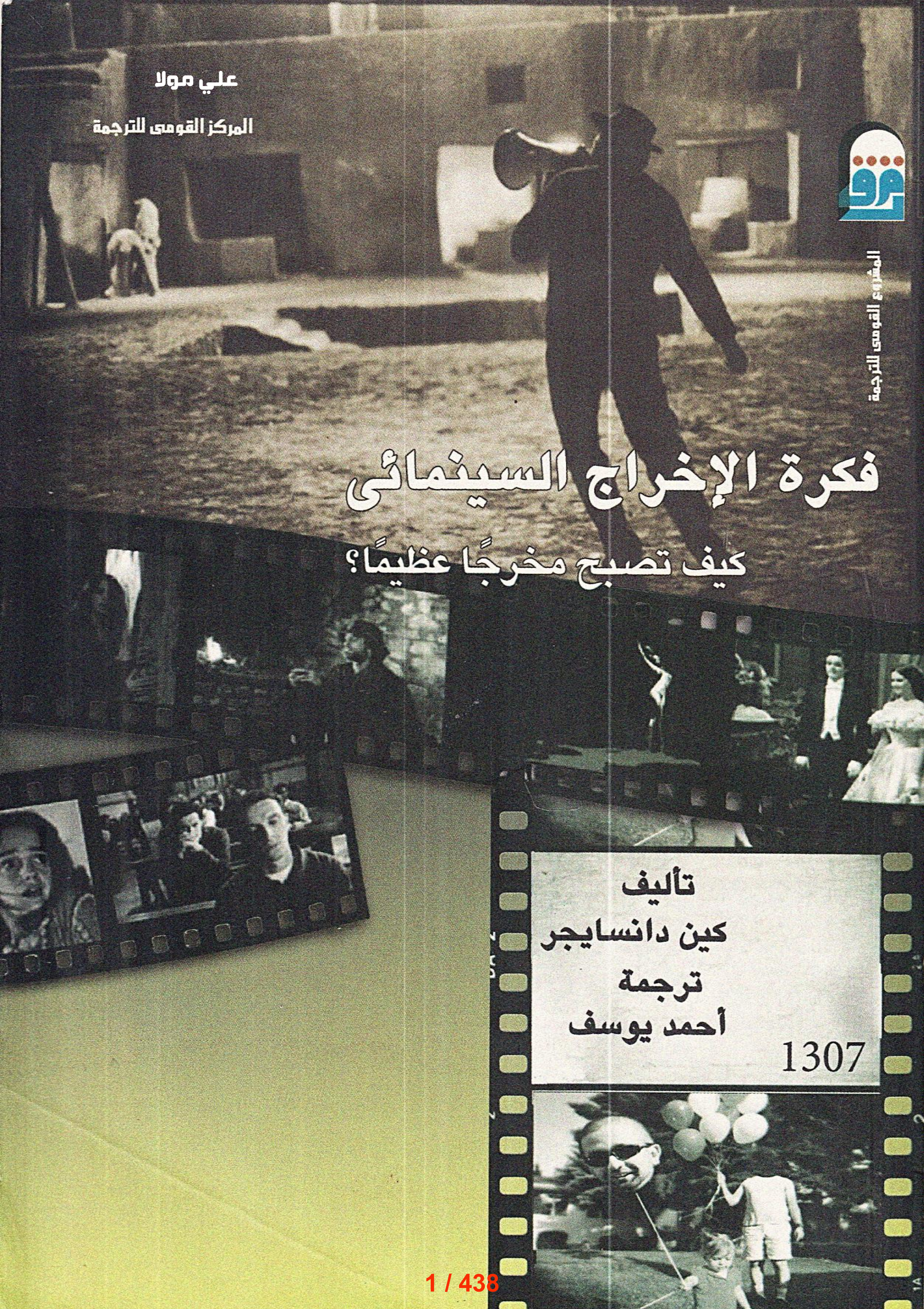


علي مولا

المركز القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة

فكرة الإخراج السينمائى

كيف تصبح مخرجًا عظيمًا؟

تأليف
كين دانسايجر
ترجمة
أحمد يوسف

1307

فكرة الإخراج السينمائى

كيف تكون مخرجًا عظيمًا؟

المركز القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ١٣٠٧
- فكرة الإخراج السينمائى : كيف تكون مخرجًا عظيمًا؟
- كين دانسايجر
- أحمد يوسف
- الطبعة الأولى ٢٠٠٩

هذه ترجمة كتاب :

The Director's Idea
The Path to Great Directing

By : Ken Dancyger

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo
e.Mail:egyptcouncil@yahoo.com **Tel.:** 27354524 - 27354526 **Fax:** [illegible]

فكرة الإخراج السينمائى

كيف تكون مخرجًا عظيمًا ؟

تأليف : كين دانسايجر
ترجمة : أحمد يوسف

٢٠٠٩

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

دانسايجر ، كين
فكرة الإخراج السينمائى (كيف تكون مخرجًا عظيمًا ؟)
تأليف : كين دانسايجر ؛ ترجمة : أحمد يوسف ؛
ط١ - القاهرة (المركز القومى للترجمة) ، ٢٠٠٩ .
٤٣٦ ص ، ٢٤ سم .
١ - الإخراج السينمائى
(أ) يوسف ، أحمد (مترجم)
(ب) العنوان ٧٩١,٤٣٠٢٣٣

رقم الإيداع ٢٠٠٩/٢٧٣٠
الترقيم الدولى I.S.B.N. 978 - 977 - 479 - 032 - 4
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

(الفصل السابع)

(الفصل العاشر)

(الفصل الحادى عشر)

(الفصل الثانى عشر)

(الفصل الثالث عشر)

(الفصل الرابع عشر)

(الفصل الخامس عشر)

(الفصل السادس عشر)

(الفصل السابع عشر)

(الفصل الثامن عشر)

(الفصل التاسع عشر)

(الفصل العشرون)

(الفصل الحادى والعشرون)

اعتراف بالفضل

جاء كتاب "فكرة الإخراج" كنتيجة لتجربة التدريس التى قمت بها لطلبة الإنتاج السينمائى فى جامعة نيويورك، بالإضافة إلى تجربتى مع المنتجين وفنانى المونتاج المحترفين فى معهد ماوريتس بينجر فى أمستردام. لقد قمت فى كتبى السابقة بدراسة أدوات السرد السينمائى التى يملكها كاتب السيناريو بالإضافة إلى المونتير، أما الآن فإن العمل مع الطلبة والسينمائيين المحترفين يدفعنى إلى تقديم صياغة واضحة لأدوات السرد السينمائى التى يملكها المخرج.

ولست فى حاجة إلى القول بأن كتاباً مثل "فكرة الإخراج السينمائى" يحتاج إلى الكثير من المساعدة من دوائر عديدة. وأود هنا أن أشكر إيلينور أكتيبيس فى دار فوكال بريس، فهى محررة بارعة، بالإضافة إلى شكر بيكى جولدوين هاريل وبول جوتيهرر اللذين ساعدانى - كل بطريقته - على إكمال هذا الكتاب. وأود أن أشكر صديقتى ماورا فولان التى ساعدتنى فى تحضير ورقة اقتراح الكتاب، وديف وابنر الذى ساعدنى فى تحضير المخطوطة.

وقبل كل شىء أود أن أقول إن زوجتى إيدا كانت عوناً كبيراً فى تحضير المخطوطة، كما عملت أولاً بأول كمحررة دائمة لما أكتب، وقد برهنت على مثابرتها ومساعدتها التى لا تقدر بثمن.

كما أود أن أشكر كل من قام بمراجعة الكتاب، وأخص من بينهم وارين باص من جامعة تيمبل، فقد أسهمت مراجعته فى أن يصبح هذا الكتاب أفضل مما كان عليه، وأنا ممتن لذكائه ودقته وتعاطفه، وكل أملى أن يكون الكتاب جيداً بقدر جودة ملاحظاته التى أبداها عليه.

وأخيراً فإن هذا الكتاب الذى يدور حول الإخراج السينمائى موجه إلى المخرجين، وإلى الموهوبين الذين يريدون أن يكونوا مخرجين. ورغم مواطن القصور التى قد يحتويها الكتاب وأتحمل مسئوليتها، فإننى آمل أن ينجح فى الكشف عن مشاعرى الحميمة التى لم تفتر أبداً تجاه فن الإخراج، وأتمنى أن يشاركنى قراء هذا الكتاب هذه المشاعر.

كين دانسايجر

نيويورك – يناير ٢٠٠٦

الجـــزء الأول

مهمة المخرج

الفصل الأول

مقـــدمة

هناك الكثير من الكتابات حول غمـوض الإخراج السينمائى، الفن والحرفة، وكانت من الكثرة إلى الدرجة التى غرق فيها تحت ركام من الإطراء والمبالغات التى قد نفهم أسبابها، ففن السينما - سواء كان باستخدام شريط السليولويد أو التقنية الرقمية - هو فن القـرن العشرين، وهو الفـن الذى كان ينسب فيه الفضل الأكبر إلى المخرج فى حالة نجاح أحد الأفلام. لكن من المفارقات أن مهنة الإخراج قد استخدمت هذا الغموض لصالحها، ومن ثم ظل هناك القليل مما نعرف عن الإخراج بالمقارنة مع العمليات الفنية الأخرى خلال صنع الفيلم. لذلك فإن أحد أهداف هذا الكتاب هو تطوير فهمنا لما يقوم به المخرج، وبذلك فإننا نساعد القارئ على أن يصبح مخرجًا أفضل. والطريق إلى الإخراج الأفضل هو استكشاف الأدوات المتاحة للمخرج، وفهم كيف يمكن استخدام هذه الأدوات لكى يصبح المخرج المتمكن من حرفته مخرجًا جيداً، وليصبح المخرج الجيد مخرجًا عظيمًا.

لقد أوضحت لك هدفى النهائى، ولكن دعنى أعد قليلاً إلى الوراء لكى أضع هدف هذا الكتاب فى سياقه. فأولاً يقوم الكتاب بدراسة دور الإخراج فى عملية إنتاج الفيلم، فصناعة الأفلام - أكثر من الفنون الأخرى، سواء الجماهيرية منها أو الخاصة بالصفوة - هى عملية جماعية تقوم على التعاون بين العديد من الأطراف، مثل: المنتجين، والمصورين السينمائيين، ومصممى المناظر، ومهندسى الصوت، وفنانى

التوليف (المونتاج)، ومؤلفى الموسيقى وكتاب السيناريو، والممثلين، الذين يشتركون جميعًا فى أن يخرج الفيلم إلى النور. لذلك استخدم البعض تشبيه المخرج بقائد الأوركسترا، أو مدرب فريق رياضى، وهذا التشبيه فى أحد مستوياته يعبر عن الحقيقة بشكل جيد، فالمخرج يقود مجموعة متنوعة من الأفراد أصحاب المواهب المختلفة لكى يصبحوا فريقًا ناجحًا وصوتًا واحدًا، حيث يصبح المجموع الكلى أكبر دائمًا من مجموع الأجزاء، وهذا هو تحدى حرفة الإخراج، وهنا يمكن التمييز بين المخرج الجيد والمخرج العظيم، بالمقارنة مع المخرج الحرفى الذى يكتفى فقط بإجادة استخدام أدواته الحرفية بدرجة أو بأخرى، ولكى يحقق المخرج هذا الهدف (أن يكون مخرجًا عظيمًا)، فإن عليه أن يكون سياسيًا، وحرفيًا، وراوى قصص، وفنانًا.

إن هذا الكتاب يضع تركيزه على المخرج، وهذا لا يعنى التقليل من أهمية دور المنتجين أو الكتاب أو الممثلين، فالحقيقة أن أدوارهم جميعًا مهمة لنجاح الفيلم، وهى أدوار نفهم تمامًا مدى أهميتها، وهدف هذا الكتاب هو أن نجعل أهمية دور المخرج على الدرجة نفسها من الوضوح.

ما عمل المخرج؟

يتحمل المخرج مسئولية تحويل السيناريو المكتوب (الكلمات) إلى صور (لقطات)، يعهد بها إلى فنان المونتاج لكى يصنع منها فيلمًا عندما يجمعها معًا. لكن متى يبدأ دور المخرج ومتى ينتهى، فتلك المراحل متداخلة، حيث إن المخرج يصبح جزءًا من عملية صنع الفيلم بدءًا من مرحلة الكتابة وقبل البدء فى الإنتاج الفعلى، كما أنه لا يترك المشروع حتى الانتهاء من الإنتاج. وبذلك فإن المخرج قد يشارك أيضًا فى كل مراحل التوليف، مثل تصميم الصوت، والتأليف الموسيقى والتسجيل، والمزج الصوتى، انتهاء بشريط الصوت كما هو موجود فى الفيلم النهائى. بكلمات أخرى، فإن المخرج مسئول عن الإشراف الإبداعى على الفيلم منذ أن كان فكرة وحتى الانتهاء منه، لذلك يعمل المخرج على نحو لصيق بالمنتج المسئول عن الإشراف التنظيمى والمالى للفيلم منذ

الفكرة الأولى وحتى النهاية. وقد يكون دور المخرج دوراً ثانوياً فى مرحلة ما قبل الإنتاج الفعلى ليترك كاتب السيناريو ينتهى من عمله، لكنه قد يكون أيضًا شريكًا للكاتب فى مرحلة الكتابة، والاختيار بين هذا الدور أو ذاك يعتمد على تاريخ المخرج وتأثيره واهتماماته. لكن خلال مرحلة الإنتاج الفعلى يكون المخرج هو المسئول بلا منازع، فهو الذى يقوم بتفسير السيناريو المكتوب، وتقطيعه إلى أجزاء ومشاهد ولقطات، كما أنه مسئول عن الإشراف على أداء الممثلين خلال هذه المرحلة. أما فى مرحلة ما بعد الإنتاج الفعلى، فقد يتراوح دور المخرج مرة أخرى تبعًا لتأثيره واهتماماته، فبعض المخرجين يفضلون الإشراف على هذه المرحلة عن قرب، بينما يفضل مخرجون آخرون إشرافًا أقل عليها، لكن، وبشكل عام، فإن دور المخرجين يمتد إلى هذه المرحلة، برغم أن فنانى التوليف (للصورة أو الصوت) قد يملكون القرارات الحاسمة.

إن ما يجب تأكيده هو أن كتَّاب السيناريو والمخرجين وفنانى التوليف يشتركون فى هدف واحد: رواية القصة بالقدر الأكبر من التأثير فى المتفرج، لكن إسهاماتهم تختلف، فكتّاب السيناريو يستخدمون الكلمات، ويستخدم المخرجون اللقطات وأداء الممثلين، بينما يستخدم فنانو التوليف الصور والأصوات.

من هو المخرج؟

ليست هناك فى عالم الإخراج - مثله فى ذلك مثل أية حرفة أخرى - مواصفات للمخرج، فقد يكون رجلاً أو امرأة، غربيًا أو شرقيًا أو أمريكيًا. وإن تفرد المخرج فيأتى ذلك كنتيجة لمزيج من معتقداته، وتجاربه، واهتماماته، وشخصيته، فبعض المخرجين يتسمون بالمرح اللعوب (مثل فيديريكو فيللينى)، بينما قد يكون آخرون جادين إلى درجة الجهامة (مثل إنجمار بيرجمان). وبعضهم يحب أن ينتقل من نمط فيلمى إلى آخر (مثل هوارد هوكس) بينما يفضل آخرون نمطًا فيلميًا بعينه (مثل كلينت إيستوود). وبعضهم يهتم بالسياسة (مثل سيرجى إيزنشتين) بينما لا يهتم آخرون بها (مثل بليك إدواردز).

وبعضهم يميل إلى الكوميديا (مثل وودى آلين)، بينما يحاول البعض الآخر التنقل بين الأفلام الجادة والأفلام الكوميدية (وهذا ما يفعــله وودى آلين أيضًا، بالإضافة إلى بيللى وايلدر).

إن ما أريد أن أؤكده هنا أن لكل مخرج شخصيته المميزة التى تجعل أفلامه مختلفة عن أفلام المخرجين الآخرين، وأن جانبًا من المتعة التى نستمدها من مشاهدة الأفلام يأتى من تنوعها، وهو ما يتناقض مع المفهوم الشائع فى العديد من معاهد تعليم السينما بأن هناك طريقة صحيحة واحدة لصنع الفيلم. وأنا أؤمن بأن هناك العديد من الطرق الصحيحة، التى تعتمد على شخصية كل صانع للأفلام ومعتقداته واهتماماته.

كيف وصلنا إلى ما نحن عليه اليوم؟

عبر تاريخ السينما، لم يكن المخرجون على الدوام تلك الشخصيات المحورية التى أصبحوا عليها اليوم، فعندما تطورت هوليوود إلى صناعة كان النجوم والمنتجون أكثر بكثير بالمقارنة مع المخرجين، وعلى سبيل المثال فإن المدير التنفيذى للاستوديو ديفيد سيلزنيك أصبح منتجًا مهمًا، وبالتالى كان الشخصية الإبداعية المحورية وراء فيلم "ذهب مع الريح"، وإن كان أحد لا يتذكر الآن المخرجين الأربعة أو العديد من كتاب السيناريو الذين اشتركوا فى صنع الفيلم. وعندما يتحدث المرء عن فيلم "كازابلانكا" فإننا نتذكر همفرت بوجارت، والأخوين إبستين اللذين كتبا السيناريو، أكثر من تذكرنا للمخرج مايكل كيرتز. من جانب آخر، فقد بدأ أوتو بريمينجر وجو مانكفيتش رحلة صعودهما فى عالم السينما باعتبارهما منتجين، ثم ترك كل منهما فيما بعد بصمته كمخرج. أما بيللى وايلدر وبريستون ستيرجيس فقد بدآ ككاتبى سيناريو، وكانا من مخرجى هوليوود المهمين (مثل جون فورد، وفرانك كابرا، وهوارد هوكس)، لكنهما كانا يقومان أيضًا – كلما استطاعا إلى ذلك سبيلاً – بدور المنتج فى أفلامهما. وحتى اليوم، فإن هناك منتجين مهمين فى صناعة السينما مثل جيرى بروكهايمر وبرايان جريزر. لذلك كله، كيف اكتسب المخرج تلك الأهمية التى أصبح يمتلكها الآن؟

كان الحدث الحاسم فى فرنسا وليس فى هوليوود، عندما تجمع نقاد سينمائيون مثل فرانسوا تروفو، وكلود شابرول، وإيريك روميـر، والتفوا حول جريدة "كاييه دو سينما" (كراسات السينما) التى كان أندريه بازان رئيس تحريرها. وفى فرنسا ما بعد الحرب العالمية الثانية، قاموا بدراسة أفلام مخرجين موهوبين والكتابة عنها وعنهم، مثل جون فورد، وهوارد هوكس، وألفريد هيتشكوك، وأنطونى مان، وسام فولر، واعتبروا هؤلاء المخرجين الأمريكيين مؤلفى أفلامهم، ووجهوا انتقاداتهم لبناء صناعة السينما الفرنسية والأفلام التى تصنعها، وبدأوا فى صنع أفلامهم على نحو مستقل، وبميزانيات ضئيلة، وبأساليب متحررة تشبه الأفلام الأمريكية. لقد كان تأثير هذه الحركة ثوريًا، عندما تم اعتبار هؤلاء المخرجين هم مؤلفو أفلامهم، أو أنهم الشخصية الإبداعية الرئيسية وراء هذه الأفلام، وهو المفهوم الذى تلقفه السينمائيون فى إنجلترا، عندما بدأ كاريل رايز وليندساى أندرسون الكتابة عن السينما بالروح نفسها، وصنعا أفلامًا تشبه "الموجة الجديدة" الفرنسية، بذلك الأسلوب الأكثر حرية والأكثر شخصية.

وفى أمريكا، تم سريعًا تبنى مفهوم سينما المؤلف بواسطة جون كاسافيتيس، وآرثر بين، ومايك نيكولز، وسيدنى لوميت، ومن جانب آخر، كان هناك تيار صحفى مثقف على يد أندرو ساريس يدعم هذا المفهوم، ففى مراجعاته النقدية، ثم لاحقًا فى كتابه "السينما الأمريكية"، قام ساريس بشرح نظرية سينما المؤلف وتطبيقها على كل السينما الأمريكية. وهكذا وصلت ثورة سينما المؤلف إلى أمريكا، وأصبحت مدارس السينما ومعاهدها مرتعًا خصبًا لها. لذلك أصبح خريجو هذه المعاهد فى أواخر الستينيات (خاصة مارتين سكورسيزى، وفرانسيس فورد كوبولا، وجورج لوكاس) يشكلون دعمًا لهذه النظرية، وكان واضحًا منذ أفلامهم الأولى أن سينما المؤلف سوف تسيطر على هوليوود.

فى الحقيقة أن هذا لم يحدث، فقد اكتسب الممثلون ووكلاؤهم والشركات الكبرى أهمية متزايدة، رغم ارتفاع قيمة المخرج ووضعه. لقد أصبح الجميع فى عالم السينما – الممثلون، وفنانو المونتاج، وكتاب السيناريو، والموسيقيون– نجومًا ساطعة

(سوبر ستارز) تمامًا كما حدث للمخرجين. وكلما كانت المخاطر والمغامرات الاقتصادية تتزايد، تزايدت أعداد النجوم الساطعة فى هوليوود. ولقد عمقت العولمة والتكنولوجيا من هذا الاتجاه، ولكن المخرج اليوم يحتل القمة فى السلم الهرمى للحرف المختلفة فى صناعة السينما.

أين نحن اليوم؟

السينما الآن واحدة من أهم الصناعات العالمية، وبالنسبة إلى العديد من الأفلام الهوليوودية فإن معظم العائدات تأتى من خارج الولايات المتحدة، ففيلم مثل "طروادة" حقق ثلثى عائداته من الخارج، وبالنسبة إلى الولايات المتحدة فإن السينما والتليفزيون أصبحا من بين الصناعات التصديرية المهمة. وفى هذا المناخ المرن والمربح تجاريًا، ليس من الغريب أن يصبح المخرجون نجومًا ساطعة عبر العالم كله.

فمخرجون مثل وونج كار واى من هونج كونج، وتوم تايكفير من ألمانيا، ولوك بيسون من فرنسا، وستيفن سوديربيرج من الولايات المتحدة، هم جميعًا يتسنمون قمة الصناعة ويحتلون ذروة الاهتمام الجماهيرى وبمعنى من المعانى فإنهم يمثلون الحاضر الذى بدأ فى الماضى مع شارلى شابلن وألفريد هيتشكوك منذ سبعين عامًا، لكن الحال يختلف اليوم، فبالإضافة إلى تزايد عولمة الصناعة، هناك أسباب أخرى لتزايد أهمية المخرجين.

السبب الأول مالى، فمخرجون مثل جورج لوكاس ("حرب النجوم")، وستيفن سبيلبيرج (سلسلة "إنديانا جونز" و"الحديقة الجوراسية" أو "حديقة الديناصورات" و"الفك المفترس")، وبيتر جاكسون (ثلاثية "ملك الخواتم") – استطاعوا خلق إمبراطوريات مالية داخل الصناعة الهوليوودية، والنجاح الذى حققوه فى هذا المجال غير مسبوق. أما السبب الثانى فهو التقدير النقدى واهتمام النقاد بأفلام مخرجين بعينهم، مثل فرانسيس فورد كوبولا (سلسلة "الأب الروحى"، و"نهاية العالم الآن")، ومارتين

سكورسيزى ("الثور الهائج"، و"الرفاق الطيبون" و"كوندون")، وسبايك لى ("افعل الشيء الصحيح" و"الساعة الخامسة والعشرون")، وهؤلاء المخرجون لا يحققون بأفلامهم نجاحًا تجاريًا سريعًا (بل إنه نادرًا ما تحقق أفلام سكورسيزى وسبايك لى مثل هذا النجاح)، ومع ذلك فإن النقاد يحتفون بأعمالهم، ويعترفون بقيمتها بصرف النظر عن توقع النجاح (أو الفشل) التجارى.

لا يزال هناك سبب فى ظاهرة الاهتمام بالمخرجين، وهو الذى يكمن فى رغبة المخرج فى التجريب، فمخرج مثل ستيفن سوديربيرج يجرب التصادم بين الشكل والمضمون (فى أفلام مثل "الرجل الإنجليزى" و"ترافيك")، ودافيد ماميت - الكاتب المسرحى الشهير- يجرب إخراج أنماط فيلمية تعتمد على الحبكة ("السطو المسلح" و"الإسبرطى" و"السجين الإسبانى")، أما مايك فيجيس فيجرب فى عالم التقنيات ("تايم كود")، ويجرب أوليفرستون استخدام مؤثرات محطة "إم.تى.فى" (كما فى فيلمه "قتلة بالفطرة").

وهناك أيضًا عدد من المخرجين يحاولون تكرار النجاح الذى سبق لهم تحقيقه فى عالم الإعلانات والتليفزيون والفيديو، فمخرج مثل تونى سكوت ("رجل على نار") أتى من عالم الإعلانات، وكذلك مايكل باى ("أولاد أشقياء") وماكيو ("ملائكة تشارلى")، وقد نجح انتقالهم إلى عالم صناعة الأفلام مما أدى إلى تكوين طبقة جديدة من المخرجين فى صناعة السينما.

وأخيرًا فإن هناك مخرجين عملوا فى مجال آخر قبل احترافهم الإخراج، فبعضهم جاء من عالم التمثيل، مثل روبرت ريدفورد ("أناس عاديون") وكلينت إيستوود ("نهر الغموض") وميل جيبسون ("آلام المسيح") وديان كيتون ("أبطال مشدودو الأعصاب") وأنجليكا هيوستون ("أوغاد خارج كارولينا"). أما البعض الآخر فقد أتى من عالم الإخراج المسرحى، مثل سام مينديز ("جمال أمريكى") ونيكولاس هاينر ("البوتقة") ودافيد ماميت ("صبى وينسلو")، وقد ساروا جميعًا على خطى كازان وحققوا نجاحًا طيبًا.

ومن الاعتبارات المهمة فى المخرجين المعاصرين أنهم عالميون إلى مدى أبعد بكثير من سابقيهم، والعديد من المخرجين الأجانب الناجحين (الذين حققوا نجاحًا فى بلدانهم الأصلية) يعملون الآن فى أفلام ناطقة بالإنجليزية بالإضافة إلى أفلام بلغاتهم القومية، مثل ستيفان زابو من المجر ("التأييد" و"الإشراق")، ولوك بيسون من فرنسا ("الرسول" و"ليون المحترف")، وتوم تايكفير من ألمانيا ("الجنة")، وهم جميعًا من بين المخرجين المشهورين.

كما أن المخرجين الأمريكيين يتعاملون مع حياتهم المهنية على نحو أكثر مرونة، فمخرج مثل سبايك لى يصنع الأفلام التسجيلية والإعلانات فى الفترات التى تفصل بين صنعه لأفلامه الروائية، ومارتين سكورسيزى يصنع الأفلام التسجيلية بين الحين والآخر، وستيفن سوديربيرج يتنقل بين الفيديو الرقمى والأفلام قليلة التكاليف خلال صنعه لأفلامه الأكثر تجارية، كما أن بارى ليفينسون يقوم بإنجاز مشروعات تليفزيونية جريئة بالإضافة إلى أفلامه الأكثر محافظة (والأكثر تجارية)، أما أوليفرستون فقد أنجز فيلمًا تسجيليًا قليل التكاليف عن كاسترو للشبكة التليفزيونية "إتش.بى.أوه" لينتقل إلى إخراج فيلم روائى عن الإسكندر الأكبر بميزانية ٢٠٠ مليون دولار، وفى أوربا يقوم لارس فون تيريير بتجريب أساليب متعددة، وينتقل روجر ميتشيل من السينما إلى التليفزيون إلى المسرح كلما أتيحت له الفرصة لذلك. ومن الأمثلة المثيرة للاهتمام على تلك المرونة، ما يصنعه المخرج أنج لى، الذى ينتقل بين الأفلام الكوميدية التى تتناول التقاليد العائلية الإثنوجرافية (كما فى "أكل شرب رجل امرأة")، إلى الكوميديا العائلية المأخوذة عن رواية لجين أوستين (مثل "العقل والعاطفة")، إلى فيلم مغامرات وحركة باللغة الصينية ("نمر رابض، تنين مختبئ")، إلى فيلم مغامرات وحركة أمريكى ("العملاق الأخضر")، ناهيك عن أفلام الويسترن التى أخرجها، بالإضافة إلى أفلامه التى لا تتبنى خطًا سرديًا ممتداً. إن هذه الدرجة من التنوع تجعل المخرج فى حالة تحدٍ دائم وقبول للمخاطرة بدلاً من تجنبها.

إن ما أريد تأكيده هو أن المخرج اليوم نجم ساطع، لكن الطرق للوصول إلى هذه الدرجة من النجومية، بالإضافة إلى المحافظة عليها، أصبحت طرقًا أكثر تعقيداً بكثير مما كانت عليه.

بناء الكتاب

ينقسم هذا الكتاب إلى جزأين: يركز الأول على السؤال: "ما هو الإخراج؟"، ويناقش كيف يمكن للمخرج أن يصل إلى فكرته الإخراجية الخاصة. والنصف الأول من هذا الجزء يقدم تعريفًا لفكرة المخرج، وتحديداً للفروق بين المخرج الحرفى المتمكن من أدواته التقنية، والمخرج الجيد، والمخرج العظيم. وأنا أعلم أن صفات مثل "المتمكن الحرفى" و"الجيد" و"العظيم" تحتمل العديد من المعانى التى تختلف فى تفسيرها بين فرد وآخر، وهى صفات تحمل دلالة أن هناك مستوى أفضل من الآخر، وقد لا يتفق تفسيرى لها مع تفسير القارئ، ومع ذلك فإننى سوف أستخدم هذه المصطلحات لكى أجسد مفهومى الخاص عن أن هناك طريقًا يمكن من خلاله للمخرج أن ينتقل إلى مستوى إخراجى أفضل، وهو ما يتطلب مقدمة منطقية يقوم عليها هذا التطور، وتلك هى فكرة المخرج، التى يمكن له بواسطتها أن يحسم اختياراته وقراراته أثناء صنع الفيلم. وهذه الاختيارات - إدارة الممثلين، وتحديد أنواع اللقطات، ومدى اقتراب أو ابتعاد الكاميرا عما تقوم بتصويره، وقرار أن تكون الكاميرا ثابتة أحيانًا، وأخيراً تفسير النص أو السيناريو - هى مادة النصف الثانى من هذا الجزء الأول.

أما الجزء الثانى فيتألف من ١٤دراسة حالة لمخرجين بعينهم، وهذه الدراسات قد تم تنظيمها على النحو التالى:

١- إيضاح فكرة المخرج.

٢- كيف قام المخرج بتطبيق هذه الفكرة.

وقد تم اختيار مشاهد من أفلام كل مخرج، يمكن من خلالها دراسة معالجته لفكرته الإخراجية، وتتضمن مناقشة هذه المشاهد:

١- ملخصاً للمضمون السردى للحدث.

٢- أداء الممثلين، وكيف تم تطويعه ليتلاءم من الناحية الوجدانية مع فكرة المخرج.

٣- كيف قام التصوير السينمائى بتجسيد فكرة المخرج.

٤- كيف أسهمت الإضاءة، والصوت، وتصميم المناظر، فى تجسيد فكرة المخرج.

٥- ملخصاً الطريقة التى اجتمعت بها كل هذه العناصر لدعم فكرة المخرج.

كيف جاءت فكرة هذا الكتاب

لقد أشرت فيما سبق إلى أن هناك مستويات من الإخراج السينمائى، وفهم أسباب تفضيلى لمخرج على آخر سوف يتيح للقراء إما الاتفاق معى فى وجهة نظرى، أو المواءمة على نحو ما بين وجهة نظرى ووجهات نظرهم. فأولاً وقبل كل شيء، فإننى آمل فى أن يشاركنى القارئ فى الإعجاب بالإخراج العظيم، وتقدير أهمية الطموح للوصول إلى مستوى هؤلاء النجوم. وثانيًا، يجب أن أعترف بأننى كنت متيمًا على الدوام بمسألة الإخراج، فمنذ أن صنعت أول أفلامى عرفت أننى قد تذوقت متعة خاصة خلال عملية صنع الفيلم، وبالطبع فإننى ربطت على الفور بين الجهد الذى بذلته وذاك الذى يصنعه المخرجون الذين أعشقهم، مثل جون فورد الشاعرى، وراوول ولش المفعم بالحيوية، وأنطونى مان صاحب النزعة الملحمية. ورغم أننى لم أكن قد سبرت بعد أغوار الأعماق العاطفية، مثلما هو الحال مع شارلى شابلن، فلقد شعرت بأننى على وشك الدخول فى مثل هذه التجربة.

لم تغادرنى أبدًا متعة الإخراج، لكنها سرعان ما تلاقت مع رغبة فى الكتابة، كما أن القيام بالتوليف (المونتاج) أثبت لى أن تلك متعة لا تعادلها متعة أخرى. لقد كانت بمثابة اكتشاف لم أعرف مثله فى كل تجربتى السينمائية. ثم بدأت التدريس ووجدت فيه بدوره نوعًا جديدًا من المتعة. لم أكن أعرف أننى سوف أعشق هذه المراحل جميعًا بمثل هذه القوة، لقد كانت تدور كلها حول أن أحكى للمتفرج قصة، وأن أخوض تجربة مثيرة وأنقلها إليه. ولم يتغير ذلك أبدًا بعد أن شاهدت آلاف الأفلام، وقمت بالتدريس لآلاف من الطلبة، وهكذا قمت خلال الخمسة عشر عامًا الماضية بكتابة الكتب حول كتابة السيناريو، والتوليف، والإنتاج.

وفى عام ١٩٨٨، طلبت منى كارين سبيستراء المحررة فى دار "فوكال بريس"، أن أراجع اقتراحًا مقدمًا إلى الدار بكتاب حول الإخراج، وخلال تلك الفترة تبادلنا الآراء لنشترك معًا فى أن أفضل كتاب قرأته حول الإخراج كان "تكنيك المونتاج السينمائى" من تأليف كاريل رايز، الذى كتبه للمرة الأولى فى بداية الخمسينيات، ولقد كان هذا الكتاب هو إنجيلى الخاص فى عالم الإخراج كما قلت بالفعل لكارين، وكان ردها هو إذا ما كنت أريد أن أقدم تنقيحًا ثالثًا لكتاب رايز، وهذا ما قمت به بالفعل لكن الأمر لم يكن بسيطًا على هذا النحو، فقد كانت النتيجة هى كتاب تربطه صلة قرابة بكتاب رايز، وذلك كان كتابى الذى ألفته فى عام ١٩٩٢ "تكنيك مونتاج السينما والفيديو" الذى صدرت له حتى الآن طبعات ثلاث. لقد أتاح لى هذا الكتاب تجسيد الفكرة المتضمنة فى كتاب رايز: ماذا يحتاج المخرجون أن يعرفوه حول اللقطات لكى يصنعوا فيلمًا قويًا؟ لقد حدثت تغيرات كثيرة فى الأساليب (أسلوب المحطة التليفزيونية "إم تى فى" على سبيل المثال)، وفى سرعة إيقاع الأفلام، وأنواع الأفلام التسجيلية، والأفلام التى تتخذ بناءً معقدًا لا يمضى دائمًا إلى الأمام لكن أفكار جريفيث وفيرتوف وإيزنشتين وبودوفكين ظلت أساسية لبناء اللقطة واختيارها، ومن خلال ذلك يمكن خلق تجربة سينمائية قوية، وكانت هذه الأفكار هى قلب كتاب رايز.

بعد سنوات، وفى عام ٢٠٠٣، كنت أقوم بالتدريس فى ورشة بأمستردام عن تاريخ المونتاج، كان يحضرها العديد من المنتجين وفنانى المونتاج الذين أبدوا أسفهم لعدم حضور المخرجين هذه الورشة؛ فقد كان يجب أن يسمعوا ما يقال خلالها، هذا ما أخبرنى به الحاضرون، ومن هنا جاءتنى فكرة هذا الكتاب.

وإننى أود أن أنهى هذا الفصل بالأفكار العشر التالية حول الإخراج، والتى أريد أن أشاركها مع القارئ:

١- كتابة السيناريو والإخراج والمونتاج تدور جميعًا حول حكاية قصة، حيث يستخدم الكاتب الكلمات، بينما يستخدم المخرج الكاميرا وأداء الممثلين، ويستخدم المونتير اللقطات والصوت. إن الوسائل تختلف لكن الهدف واحد: أن تحكى قصة بأكبر قدر من الوضوح والقوة.

٢- صُنع فيلم يمثل تحدياً إبداعياً وتنظيمياً، يشبه إدارة "بيزنس" صغير، وبالتالى فإن المخرج يحتاج فريقًا إبداعيًا (الممثلين، والمصورين وطاقمهم، فنانى الصوت وطاقمهم، مصمم المناظر وطاقمه، المونتير وطاقمه)، بالإضافة إلى فريق تنظيمى (المنتج، ومدير الإنتاج، والمشرف على "الاسكريبت"، والمخرج المساعد)، ويجب على المخرج أن يخلق انسجامًا فى العمل بين الفريقين. إن دوره يشبه مزيجًا من القبطان وقائد المعركة.

٣- هناك العديد من أساليب القيادة الفعلية.

٤- صنع فيلم يقتضى اتخاذ مئات القرارات كل يوم.

٥- ليست هناك حدود للمخرج يمكن عندها أن يقول إنه مستعد بما فيه الكفاية.

٦- الإخراج عملية تقنية، وذهنية، ووجدانية، وإبداعية. وبقدر ما توجد هذه الطبقات فى عملية الإخراج فإن الفيلم سوف يصبح أكثر حيوية وحياة.

٧- الممثلون يجسدون عاملاً حاسمًا فى نجاح الفيلم، فهم الخط الأمامى الذى يأخذ على عاتقه المخاطرة الأكبر فى عملية الإنتاج، وبسبب هذه المخاطرة فإنهم يستحقون الحصول على قدر كبير من الاحترام من المخرجين.

٨- شخصية المخرج تؤثر تأثيرًا كبيرًا فى عملية صنع الفيلم، خاصة فى مستوى الإخراج الجيد والإخراج العظيم. وأنا أعنى بالشخصية ذلك المزيج الغامض من الأخلاقيات والسلوك التى تجعل الواحد منا مختلفًا عن الآخر. وعلى العكس فإن الشخصية الزائفة لا يمكن أن تصنع إخراجًا جيداً.

٩- يمكن أن تحكى القصة - سواء كانت تستغرق ثلاثين ثانية أو ثلاث ساعات - بالعديد من الطرق، والتفسير الذى يقدمه المخرج للقصة يعتمد على اهتماماته وحدسه ونظام معتقداته. وليس هناك تفسير أفضل بالضرورة من الآخر، إنه فقط يختلف، وهنا تكمن طريقة أخرى فى رؤية الإخراج على أنه تعبير متفرد من جانب المخرج (إذا ما اعتبرنا النص رؤية موضوعية تنتظر المخرج لكى يقدم لها تفسيره الخاص).

١٠- التكنولوجيا لا تقدم حلاً للتحديات الإخراجية، فالتكنولوجيا هى التكنولوجيا، أما الإخراج فهو العامل البشرى فى المعادلة الإخراجية.

الفصل الثانى

فكرة الإخراج

- فكرة المخرج هى تفسير عميق لكل ما يتضمنه النص ولا يصرح به، وهذا التفسير هو ما يخلق وحدة متسقة فى العمل الفنى. وعندما يستخدم المخرج الشخصية الرئيسية فى الفيلم ويستخدم أهدافها، فإن المخرج يعثر على البعد الوجودى أو الفيزيقى أو النسبى الذى يحدد علاقة الشخصية الرئيسية بالعالم، ومن ثم ملامحها الخاصة. إن استخدام فكرة تأكيد ما يتضمنه النص بين السطور هو ما يتيح للمخرج أن يعبر عن تناول إخراجى يضيف الكثير إلى أداء الممثلين أو استخدام الكاميرا. وإن مدى أصالة فكرة المخرج هى التى تميز بين المخرج الذى يكتفى بإجادة الحرفة، والمخرج الجيد، والمخرج العظيم. وفكرة المخرج هى التى تقوده لاتخاذ مختلف القرارات خلال عملية صنع الفيلم.

وسوف أتحدث كثيرًا فى هذا الكتاب حول التقنيات، وحول المخرجين، وحول الإخراج. وإننى أؤكد للقارئ أن ما سوف نتحدث عنه ليس من المعلومات التى يقتصر تداولها على فئة قليلة من العاملين فى هذا المجال، فحديثنا لن يكون مجردًا أو أكاديميًا. إننى أود أن أستخدم هذا الفصل لكى أبرهن على أن الأفكار التى أقدمها فى هذا الكتاب قد تكون ذهنية فى صياغاتها، لكنها قابلة للتطبيق العملى فى هدفها، وهدفها هو مساعدة القراء على أن يكونوا مخرجين أفضل من خلال استخدام "فكرة المخرج". إن هناك حاجة منذ البداية للقول بأن هناك أنواعًا عديدة من المخرجين: هؤلاء الذين يعتمدون على حدسهم الفنى، وآخرون شديدو الوعى بما يفعلون، ومخرجون ديكتاتوريون، وآخرون متساهلون، ومخرجون لديهم أهداف سياسية، وآخرون لا يهتمون إلا بالنجاح التجارى.

ومن أجل تطوير فهمنا عن الإخراج، يجب أن نضع فى اعتبارنا أن هناك ثلاث مناطق عريضة لاتخاذ القرارات، وهى التى تحدد نوعية المخرج:

(١) تفسير النص.

(٢) الموقف تجاه إدارة الممثلين.

(٣) طريقة استخدام الكاميرا (على سبيل المثال: اختيار اللقطة، وزاوية الكاميرا، وشكل اللقطة، ووجهة نظر اللقطة). وخلف هذه المناطق تكمن مسألة إذا ما كانت قرارات المخرج تضيف قيمة إلى المشروع. إن ما أريد أن أطرحه فى هذا الكتاب هو أن هناك ثلاث نوعيات من اتخاذ القرارات: الكفاءة التى تعتمد على تملك الحرفة، والجودة، والعظمة. ولكى نفهم الإخراج، فإنه يجب أن نفهم بوضوح كل مستوى من هذه المستويات فى اتخاذ القرارات، وطبقًا لذلك فإن الفصول الثلاثة التالية سوف تعالج مفاهيم الإخراج الحِرَفى، والإخراج الجيد، والإخراج العظيم.

وفى كل حالة، فإن الوعى بفكرة المخرج هو نقطة البداية لتطوير العملية الإخراجية، فالمخرج الحِرَفى يكتفى بأن يعثر على طابع واحد للسيناريو الذى يخرجه، قد يكون الرومانسية أو العنف على سبيل المثال، أما المخرج الجيد فإنه يعطى رؤية أكثر تعقيداً للنص تحتوى على عدة طبقات من التفسير، بينما يحول المخرج العظيم نص السيناريو إلى مستوى من الإيحاء المدهش يتجاوز النص نفسه. إن هذه الاختيارات الثلاثة متاحة، وطموح المخرج وحده هو الذى يرفع مستوى تجربة المتفرج فى تلقى الفيلم.

وهدف هذا الكتاب هو إلقاء الضوء على الطريق الذى يصل من الإخراج الحرفى إلى الإخراج العظيم. وهناك افتراضان حول هذا الطريق، والافتراض الأول هو أن المخرج يقوم على نحو واعٍ باختيار الفكرة الإخراجية، وهو ما يعنى أن الوعى يقوم بدور كبير فى هذه الاختيارات التى تجعل المخرج يقدم مستوى إخراجياً أفضل، وذلك لا يتعلق بشخصية المخرج أو مستوى ثقافته، وإنما بتحديده الواعى لهدف يظل دائماً يسعى لتحقيقه خلال صنع الفيلم. أما الافتراض الثانى فهو على النقيض يقوم على أن الفن (الذى يتضمن الإخراج) هو أمر غامض، غير واعٍ، وحدسى، لذلك فمن المستحيل صياغته فى كلمات. لكن معالجتى التى أؤمن بها فى هذا الكتاب هى أن مصدر الفن هو: الوعى، وبقدر زيادة وعى المخرج بفكرته وكيفية تطبيقها فإن العمل الفنى سوف يصبح أكثر وضوحاً وجودة وقوة.

والأدوات التى يستخدمها المخرج هى تفسير النص، وإدارة الممثلين، وتوجيه الكاميرا واختيار اللقطات. وقد يفضل المخرج واحدة من هذه الأدوات على الأخريات، وقد يستخدمها جميعاً على نحو متساوٍ، لكن أياً كان اختياره فتلك الأدوات الثلاث هى المرشح الذى تمر من خلاله آلاف الاختيارات لكى يقرر ماذا يستخدم من بينها خلال عملية الإنتاج. إن ما أريد الوصول إليه أن فكرة المخرج الواضحة والمدروسة هى التى سوف تساعده على الاختيار الدقيق بين آلاف القرارات.

وهنا نصل إلى المستويات الثلاثة للإخراج من المخرج الحرفى إلى المخرج الجيد ثم إلى المخرج العظيم، فالافتراض المبدئى فى ذلك - كما فى كل شىء فى الحياة - هو

أن بعض الناس أفضل فى أعمالهم من الآخرين، بل إننا نستطيع أن نضيف إلى هذه المستويات الثلاثة هؤلاء الذين يسيئون فهم الإخراج السينمائى ولا يستطيعون العمل كمخرجين، ولنطلق عليهم أنهم غير صالحين أو غير ناجحين فى هدفهم كمخرجين. وبالطبع فإن المستويات الثلاثة المذكورة هى رؤية ذاتية خاصة بى، لذلك سوف أضع مقدمًا التوضيح التالى لهذه التصنيفات.

المخرج الحرفى يحكى قصة واضحة، بل مؤثرة أحيانًا، لكن الجمهور يتلقاها على أنها قصة ذات بعد واحد وبلا أعماق تتجاوز خطوط القصة. وقد يكون الفيلم الذى يخرجه المخرج الحرفى ناجحًا تجاريًا، بما يجعل المخرج يحقق حياة مهنية ناجحة، لكن حتى من المنظور الإخراجى فإن التجربة تكون مسطحة. فالمخرج الحرفى متمكن من أدواته التقنية، وينجز لقطات يمكن توليفها على نحو واضح، وينجح فى أن يستخرج من الممثلين آداءً معقولاً بالمعايير التى وضعها المخرج لفيلمه. وبذلك فإن المخرج الحرفى يمثل الحد الأدنى لتعريف المخرج كما يتصوره هذا الكتاب.

أما المخرج الجيد فإنه يقدم للجمهور تجربة أكثر تعقيداً وذات مستويات متعددة للتلقى، وقد تأتى هذه المستويات من تفسيره للنص، مثل أن يجعل الشخصية الرئيسية شخصية معاصرة تعيش فى أجواء الويسترن الكلاسيكى. وقد تأتى هذه المستويات أيضًا من تقديم تنويعات على أداء الممثلين، والمخرج العظيم إيليا كازان نموذج على استخدام هذا النوع من الاستراتيجية فى الإخراج. لكن المخرج قد يستخدم أيضًا تنويعات أوسع من اللقطات، مثل استخدام العدسات الواسعة التى تتيح ظهور مقدمة المنظر وخلفيته معًا، بدلاً من اللقطات المتوسطة التى تجمع بين شخصين، أو قد يستخدم لقطات عامة بدلاً من اللقطات القريبة التى قد يتوقعها المتفرج مسبقًا. وأيًا ما كان الاختيار، فإن المخرج الجيد يبحث عن الفكرة الإخراجية التى سوف تجعل المعنى أكثر عمقًا، وتضيف معانى متضمنة، وتضفى على السرد الروائى تعقيداً واعيًا.

لكن المخرج العظيم لا يكتفى فقط بإضافة معانٍ إلى تجربة الفيلم، لكنه يجعل التجربة متعددة المعانى بحيث يتعدد تلقى الفيلم بين متفرج وآخر. إننى أقصد بتعدد

المعانى هو ما يفعله كل فن عظيم: إنه يعطينا طريقة جديدة لرؤية ما اعتدنا أن نراه. ولنأخذ مثالاً: هناك رجل يستخدم دراجته فى عمله، لكنها تسرق منه، مما يعرض عائلته لخطر العوز والفاقة، لذلك فإنه يسرق دراجة أخرى بينما يراقبه ابنه فى الوقت الذى تقبض عليه الشرطة، ليشعر الابن بالإذلال الذى يشعر به أبوه. إن فيتوريو دى سيكا يحول هذه القصة من الحياة العادية حول محاولة البقاء على قيد الحياة، إلى قصة عن الفقر وعلاقة الآباء والأبناء. إن المشاركة فى تجربة الإذلال لكل من الأب والابن سوف تترك بالتأكيد أثرها فى الطفل، لنسأل أنفسنا: ماذا سوف يكون هذا الولد عندما يكبر، لصًا أم طبيبًا؟ هل سيصبح شخصًا حنونًا رقيق القلب أم قاسيًا لا يعرف الرحمة؟ إن هذه الأسئلة تنبع من الفكرة الإخراجية لدى فيتوريو دى سيكا عندما صنع فيلمه "سارق الدراجة"، وفيه قام دى سيكا بتحويل قصة بسيطة إلى شىء يخصنا جميعًا، وهذا ما يفعله المخرج العظيم، وأداته فى ذلك هى فكرته الإخراجية. وحيث إن هناك فصولاً سوف نفردها لكل نوعية من المستويات الثلاثة للإخراج، فإننا سوف ننتقل الآن إلى مناقشة كيف أن فكرة المخرج هى التى تصنع من عملية إنتاج الفيلم وحدة متسقة واحدة.

اتحاد عناصر الإنتاج

من المهم بالنسبة إلى المتفرج أن يرى الفيلم باعتباره تجربة متسقة واحدة، وهو ما يعنى أن كل العناصر: تفسير النص، وأداء الممثلين، واختيار اللقطات، تعمل معًا لكى تصنع تجربة موحدة للمتفرج، ولتتخيل على سبيل المثال أداءً متحذلقًا وسطحيًا فى فيلم مثل "أناس عاديون"، حيث الواقعية ومصداقية المشاعر شديدتا الأهمية فى معايشة الفيلم. إن الوحدة والاتساق يعنيان أن أدوات الإخراج تعمل معًا، وهذا هو هدف الفكرة الإخراجية الواضحة والقوية، التى تعزز وحدة تجربة مشاهدة الفيلم واتساقها. وسوف نسوق هنا أمثلة لتوضيح ذلك، وقد اخترت عامدًا اثنين من الخطوط السردية البسيطة نسبيًا لكى نوضح كيف تعمل فكرة المخرج.

المثال الأول هو فيلم فولكر شلوندورف "اليوم التاسع" (٢٠٠٥)، فالقصة تحدث خلال تسعة أيام فى عام ١٩٤٢، حيث يعتقل كاهن كاثوليكى فى معسكر داشاو، ويعامل وزملاؤه الكهنة بقسوة وإن كانت أقل من المعتقلين الآخرين. ثم يُمنح تصريحًا بتسعة أيام لكى يقنع أسقف لوكسمبرج بقبول السلطة النازية. ونحن نعلم أن الكاهن مثقف محترم وورع، وينحدر من عائلة مهمة فى لوكسمبرج. وطوال ثمانية أيام يقوم بزيارة عائلته وسكرتارية الأسقف، ويزور قبر أمه، ويحاول الجميع الضغط عليه حتى لا يعود إلى داشاو ويعيش حياة أيسر، لكنه يعود فى النهاية، ليعلن عن عدم خضوعه لمطالب النازيين.

تتسم القصة بالبساطة، لكن فكرة المخرج شلوندورف تحول الفيلم إلى تجربة طاغية، ففكرة المخرج هى أن العالم فى عام ١٩٤٢ أصبح عالمًا بالأبيض والأسود، وبالنسبة إلى معظم الناس كان العالم أسود: حياتهم وكرامتهم، حيث يمكن انتزاع كل شىء منهم فى لحظة، ومن جانب آخر كان هناك عالم أبيض، يحتشد بالسلطة والامتيازات، ويبدو أنه خالد إلى الأبد. فى العالم الأسود لم يكن العنف والقسوة يعرفان حدوداً، أما فى العالم الأبيض فلم تكن هناك حدود لإطلاق العنان للشهوات والأنانية.

ومن أجل العمل من خلال هذه الفكرة الإخراجية، فإن البداية هى فى تفسير النص، ففى داشاو تكون البؤرة حول الموت، والقسوة، والتعذيب، والإذلال. أما فى لوكسمبرج، حيث أجواء شقة عائلة الأب هنرى، وإدارات الجستابو، والكنيسة، ومكتب الأسقف، والمدافن، فتلك الأماكن تبدو كما لو أنها لم تتأثر أبدًا بما تمثله داشاو فى القصة.

وهناك شخصيتان نراهما يمثلان على الأخص الجانب الروحى: الأب هنرى، وكاهن من النرويج ينتحر نتيجة معاناته فى داشاو. إن الأب هنرى يعانى أيضًا لكنه يحافظ على إنسانيته رغم هذه المعاناة. وشقيق الأب هنرى من رجال الصناعة، وقد اقترح سفر الأب هنرى إلى باريس، أما أخته الحامل فإنها تعرض أن تستخدم كل صلاتها لتهريب هنرى إلى سويسرا. ورغم ما تعنيه هذه المحاولات بالنسبة إلى كل منهما، فإن العائلة تريده أن يعيش، كما لو أنه هو المركز الروحى لها.

هناك أيضًا ثلاث شخصيات أخرى مهمة: الأسقف الذى يمثل سلطة الكنيسة فى لوكسمبرج، وسكرتير الأسقف الحريص على التوائم مع النازيين، ورجل الجستابو الذى كاد أن يصبح كاهنًا لكنه رأى فى اللحظة الأخيرة أن هناك مستقبلاً أفضل فى الالتحاق بالشرطة السرية. إنهم جميعًا مؤمنون، ويبدون الرغبة فى الرعاية، لكن دافع كل منهم يدور حول اهتماماته الذاتية أيًا كان شكلها. وهم جميعًا يعيشون فى العالم الأبيض للسلطة، وليست لديهم فكرة عن الشعور بالعجز الذى يسود فى داشاو حيث الحياة والموت. إن فكرة المخرج عن الأبيض والأسود تضع أحداث الحكاية فى إطار يجعلنا نرى هذه الشخصية أو تلك تقيم فى أحد هذين العالمين. وعندما يختار الأب هنرى أن يعود إلى داشاو فإنه لا يزال يحافظ على تكامله الروحى، وإيمانه بالعالم الأسود حيث يقيم وزملاؤه فى داشاو. إن قبوله للعالم الأسود يعنى أنه لا يمكن أن يتنازل عن هذا التكامل الروحى من أجل منافع مادية فى العالم الأبيض الذى تتحكم فيه السلطة. وهكذا فإن الأب هنرى يمثل أفضل القيم فى الكنيسة؛ القيم الروحية للتقوى والورع واحترام حياة الآخرين.

إن أداء الممثلين يتماشى تمامًا مع هذه الفكرة الإخراجية، فالأب المعذب هنرى يتذبذب بين القوة الروحية والضعف الإنسانى. وفيما عدا الكاهن النرويجى، فإن كل الممثلين الآخرين يقطنون فى العالم المادى حيث السلطة هى كل شىء.

كما أن استخدام شلوندورف للكاميرا هو استخدام مثير للاهتمام فى تعبيره عن هذين العالمين فى فكرته الإخراجية، فالعالم الأسود فى داشاو يتم تصويره بعدسة التليفوتو، حيث تضغط الخلفية، وتدفع الشخصيات فى الصورة معًا بحيث يظهرون كقطيع لا يمكن تمييز أفراده. نحن نعلم أنهم كهنة، والكاميرا تنظر لهم باعتبارهم كتلة واحدة، حيث تنزع عنهم زوايا الكاميرا خصوصيتهم وكرامتهم. إنهم ضحايا، ونحن نراقبهم وهم يتحولون إلى ضحايا. أما اللقطات القريبة المتوترة فإنها تضع الأب هنرى والشرطة السرية فى صراع وجدانى قاسٍ، وهذا التوتر وتلك الحدة يجعلان هذا العالم الأسود يخيم عليه الشعور بالخطر وانعدام الإنسانية.

وعندما يكون الأب هنرى فى لوكسمبرج، فإن اللقطات العامة تحل محل اللقطات القريبة، وتتيح لقطات العدسة ذات الزاوية الواسعة سياقًا واضحًا للعالم الأبيض، فمبنى الكنيسة الراسخ، ومبانى إدارات الجستابو الضخمة، وحتى المقبرة التى دفنت فيها أم الأب هنرى - تبدو جميعًا منتمية إلى عالم مختلف عن ذلك الذى فى داشاو. وهنا يعمق شلوندورف - على نحو بصرى - شعورنا بأن الأسود والأبيض يعيشان جنبًا إلى جنب، ومع ذلك فإن أحدهما هو الجحيم والآخر هو الجنة، إن أحدهما هو الذى لا يملك سلطة "فى مواجهة" الآخر الذى يملكها، وتنفيذ شلوندورف يساعد فكرته الإخراجية على أن تحول هذه القصة البسيطة إلى تجربة حية وحيوية فى جانبها الوجدانى.

أما المثال الثانى فهو فيلم "الأضواء الحمراء" (٢٠٠٤) من إخراج سيدريك كان، فالقصة هنا أيضًا هى البساطة بعينها، حيث رجل عادى متزوج من محامية جذابة وشريكة فى شركة محاماة. إن لهما طفلين، والفيلم كله عن اعتزامهما الرحيل عن باريس لإحضار طفليهما من معسكر للأجازات فى بوردو، والرحلة نفسها هى بؤرة الفيلم. إن الزوج يتجرع الخمر بينما ينتظر زوجته لكى يبدأ الرحلة، ونحن لا نعلم على وجه اليقين إذا ما كان زوجًا غيورًا، وإذا ما كان كذلك بالفعل فلا ندرى ما هو السبب، لكننا نراه مضطربًا وقد استولت عليه الخمر. وعندما يقود السيارة على نحو هائج فإن نزعته الاستفزازية تتزايد، وعندما يتوقفان فى الطريق لكى يستأنف شرب الخمر فإن الزوجة تتركه لكى تركب قطارًا. إنه يحاول اللحاق بالقطار لكنه لا يستطيع، فيتوقف مرة أخرى ليتجرع المزيد، ويلتقط من الطريق شابًا غريبًا ذا ذراع واحدة يسأله توصيله، ويظل البطل يتوقف بين الحين والآخر ليشرب الخمر حتى يصبح مخمورًا تمامًا. إن هناك حاجزًا على الطريق أقامته الشرطة للقبض على سجين هارب لكن ذلك لا يجعل البطل أكثر حرصًا، بل إنه يصبح أكثر تهورًا. وعندما ينفجر أحد إطارات السيارة، يسيطر الغريب على الموقف، ويغير الإطار المثقوب، ويقود السيارة إلى الغابات. وعندما يصبح الغريب أكثر خطرًا، يحطم البطل زجاجة خمر فوق رأسه، ويضربه بقوة، ويدوس عليه بالسيارة. إن البطل يعود إليه وعيه ، لكنه أصبح تائهًا،

وينجح فى أن يجد من يجر السيارة لكى يصلحها فى المدينة القريبة، وهناك يعلم أن زوجته لم تتجه أبداً إلى بوردو، بل إنه يكتشف أنها تعرضت للاغتصاب وإطلاق الرصاص على يد المسجون الهارب الذى نعلم الآن أنه هو نفسه الغريب الذى قتله الزوج فى الطريق، وينتهى الفيلم بلقاء الزوج والزوجة، واستمرارهما فى رحلتهما لإحضار طفليهما.

إن فكرة سيدريك كان الإخراجية هى أن العنف يكمن فى كل مكان فى العالم، وينبثق من مصادر متوقعة (السجين الهارب) وأخرى غير متوقعة إطلاقاً (البطل العادى متقلب الأطوار). إن العنف يجعل كل شىء أكثر تعقيداً: العلاقات، والإجازات، كل شىء. إن فكرة المخرج فيما يتعلق بالعنف تبدأ فى التجسد منذ تفسير النص، إن الشخصية الرئيسية هى أنطوان، ومكالماته المتكررة لزوجته يصحبها دائماً تجرعه لكوب من الجعة، فالكحول يصور إحباطه، بل إن الكحول ومحاولة قبول الواقع سوف يرتبطان معاً كلما دخلنا إلى عالم الفيلم. أما زوجته فهى هيلين، ومن الواضح أنها شخصية قوية، ونفاد صبرها على تجرعه الخمر، خاصة عند قيادة السيارة على هذا النحو، يصور عدم رغبتها فى أن تكون ضحية لسلوك زوجها (كونه مخموراً بالإضافة إلى طريقته فى القيادة)، لكن قيادة أنطوان للسيارة تصبح أكثر عنفاً ومخاطرة بما يزيد من احتمال الخطر، وهو الأمر الذى تكون نتيجته انفجار إطارين الواحد بعد الآخر (فى مشهدين منفصلين)، بما ينذر بعواقب عنف طريقته فى القيادة على الطريق. وأخيراً فإن لدينا الشاب الغريب، الذى هو فى الحقيقة سجين عنيف هارب، وإن صمته وتصرفاته يتضمنان نوعاً من العنف المكبوت الذى ينتظر لحظة الانفجار. وهو من الناحية الجسمانية على النقيض تماماً من أنطوان، وذلك بدوره يمثل قدراً من التهديد.

إن كل التصرفات والأحداث: المكالمات الهاتفية، وتجرع الخمر، وقيادة السيارة، والحديث إلى الأطباء والممرضات - تبدو جميعاً مشحونة بإمكانية الرعب غير المتوقع، وتبدو كل التصرفات والأحداث فى السرد الروائى للفيلم على أنها عنف محتمل

الانفجار، وليس مهمًا درجة خطورة هذا العنف، فهدف كان من تفسير النص هو الإيحاء بالعنف الذى يتجلى فى كل شىء.

لذلك فإن أداء الممثلين يبتعد بدوره عن العناصر الرومانسية فى العلاقات واللقاءات، وبالتالى يغيب الدفء تمامًا من أداء الممثلين حتى تأتى الدقائق الخمس الأخيرة من الفيلم، وهناك تأكيد دائم للغضب، الصريح أو المكبوت، بالإضافة إلى عدم قدرة أو عدم رغبة الشخصيات فى أن يساعد الواحد منهم الآخر، وحتى تلك الشخصيات التى يفترض فيها أن تقدم المساعدة (مثل مضيفة المقهى الصغير، أو الممرضة فى المستشفى)، تبدو مترددة، كما لو أنها تفكر فيما إذا كانت تقدم المساعدة أو الضرر، على الرغم من أن وظيفتها هى بالضرورة تقديم المساعدة للآخرين.

واستخدام كان للكاميرا مثير أيضًا للاهتمام، فالطريق يتم تصويره من وجهة نظر ذاتية، لكن الشخصيات يتم ملاحظتها معظم الوقت من خلال وجهة نظر موضوعية للكاميرا. إن لقطات الطريق الذاتية تمثل الخطر واحتمال حدوث العنف، أكثر من تمثيلها لتوتر قيادة السيارة. كما يستخدم كان القطعات المونتاجية القافزة لكى يقطع شعورنا بتواصل الحدث الذى نراه على الشاشة، وكأنه يضفى العنف على تجربة مشاهدتنا للحدث والشخصيات، أو بالأحرى لكى يغرس فكرة المخرج فى التدفق الوجدانى للفيلم (الذى يتحقق من خلال المونتاج).

إن كلاً من هاتين القصتين البسيطتين: ":اليوم التاسع" و"الأضواء الحمراء"، تصور كيف يمكن لفكرة المخرج أن تركز تجربتنا وتقودها فى مشاهدة الفيلم، وتلك هى الطريقة التى تضيف بها فكرة المخرج قيمة للحدث، ولكن الأهم هو أنها تجعل من عناصر الإنتاج وحدة واحدة متسقة.

ويستخدم المخرجون استراتيجيات عديدة لكى يعثروا على فكرة المخرج، وبالطبع فإن ذلك يقترن بشخصية المخرج واهتماماته وخبرته، مما يجعل المخرج يتبنى اختيارات بعينها دون الاختيارات الأخرى، لكن عناصر محددة فى كل فيلم قد تساعد المخرج أيضًا فى العثور على فكرته الإخراجية الواضحة.

ولكى تصبح فكرة المخرج أكثر وضوحًا لديه فإن من المهم أولاً أن يفهم لماذا انجذب إلى سيناريو بعينه، وبشكل عام فإن المخرجين ينجذبون إلى السيناريو بسبب شخصية معينة، هى فى العادة الشخصية الرئيسية، بالإضافة إلى الموقف الحياتى الذى تعيشه هذه الشخصية والطريقة التى اختارتها الشخصية للتعامل مع هذا الموقف. ولكى نقترب من الفكرة الإخراجية علينا أن نفهم تمامًا إذا ما كنا نريد هذه الشخصية الرئيسية ضحية أم بطلاً: هل نحن مهتمون بتركيبتها النفسية، والمحيط الذى تعيش فيه، والمجتمع من حولها، أم أننا أكثر اهتمامًا بالبعد السياسى فى القصة؟ إن لكل قصة تلك الأبعاد جميعًا، فأى بعد منها يجذبنا أكثر من غيره؟

هناك عنصر آخر وهو الحبكة بالنسبة إلى السرد الروائى، فبالنسبة إلى بعض المخرجين، مثل ستيفن سبيلبيرج وريدلى سكوت، تكون الحبكة شديدة الأهمية، وبالنسبة إلى مخرجين آخرين، مثل أنطونى مينجيلا أو ستيفن سوديربيرج، تكون الحبكة أقل أهمية. وإذا كانت الحبكة مهمة وحاسمة، فإن الشخصيات تصبح أكثر سطحية، أما إذا كانت الشخصية هى الأهم، فيلعب التركيب النفسى دورًا حاسمًا، بينما تصبح الحبكة ثانوية.

ويحتاج المخرج أيضًا أن يضع فى المقدمة وبشكل واضح قيمه الخاصة: ما هى هواجسه حول الحياة؟ إن فكرة المخرج تتيح له أن يوضح القيم المهمة بالنسبة إليه الموجودة فى القصة ويجسدها، وجميعنا بشكل أو بآخر مهتمون بإبراز شخصيتنا، لذلك فإن المخرج الذى يريد أن يكسب حب الجمهور يجب عليه أن يكون فاتنًا وظريفًا وهو يحكى لنا قصة الفيلم، أما المخرج الذى يريد إثارة إعجابنا فسوف يبحث عن أكثر الطرق تعقيدًا وتحديًا لكى يروى لنا القصة، غير أن هناك مخرجًا آخر قد ينجذب إلى التحدى الكامن فى المشروع نفسه، فبقدر ما فيه من تحديات يأخذ المخرج على عاتقه إخراج الفيلم. إن مخرجى الأفلام الكوميدية يبحثون عن اكتساب حب الجمهور (مثل فيلم "قابل عائلة فوكر")، أما مخرجون مثل ستيفن سبيلبيرج (فى "قائمة شيندلر" مثلاً) فإنهم يسعون إلى حب الجمهور واحترامه معًا، بينما فى فيلم "٢٠٠١: أوديسا الفضاء"،

أخذ ستانلى كوبريك على عاتقه مهمة تحدى تناول التاريخ الإنسانى وتلك القضايا الفلسفية مثل الوجود أو الإنسان فى مواجهة التكنولوجيا، وبالنسبة إلى كوبريك كان التحدى هو هدفه لخلق تأمل بصرى للإنسان والتكنولوجيا. إن هذه الأهداف هى المرشحات المهمة التى تمر من خلالها قرارات المخرج لكى يجد فكرته الإخراجية.

إن ما أحاول تأكيده هو أن المخرج يجب أن تكون لديه شخصية واعية، ومجموعة خلاقة من الأهداف، عندما يقرر إخراج قصة ما، وهذا الالتزام من جانبه يحتاج إلى توضيح كيف يشعر المخرج تجاه شخصيته الرئيسية وماذا يطلب منها.

والمخرج يبدأ فى تطوير فكرته الإخراجية مع تفسيره للنص: ما هو المفهوم الأساسى أو المقدمة المنطقية الأولى للقصة؟ ومن الأفضل أن ننظر إلى المقدمة المنطقية فى ضوء اختيارين متعارضين يواجهان الشخصية الرئيسية: فالحب أو المال هو الاختيار الذى يواجه الشخصية الرئيسية فى فيلم "تايتانيك"، أما فى فيلم "الأصدقاء الأربعة" يكون الاختيار بين أن يكون البطل مهاجراً شبيهًا بأبيه، أو مختلفًا عنه، بينما الاختيار فى فيلم "حكم المحلفين" يكون بين البقاء بقية الحياة باحثًا عن الإنقاذ أو استعادة الكرامة.

إن المقدمة المنطقية شديدة الأهمية سواء للفيلم أو لعلاقتنا مع الشخصية الرئيسية، وفهم هذه المقدمة والشعور بالرغبة فى الكشف عن أبعادها هو ما يؤدى إلى توضيح فكرة المخرج الإخراجية. ما هو الشعور الوجدانى لدى المخرج تجاه هذه المقدمة المنطقية؟ وكيف سيتناولها؟ فى فيلم "مستر سميث يذهب إلى واشنطن" كان فرانك كابرا يريد الإعلاء من الاختيار المثالى فى المقدمة المنطقية بالنسبة إلى البطل، فى مقابل إدانة الاختيار الآخر (السياسة العملية أو الواقعية) وعواقبه على السلوك الشخصى. إن هذا يعنى أن فكرته الإخراجية هى أن يذهب إلى آخر الشوط فى كل من هذين الاختيارين، لكن لهذا الإفراط مخاطرة (فقد يتحول إلى النزعة الكاريكاتورية أو حتى التهريجية على سبيل المثال)، لكنه هو الذى ساعد كابرا على أن يشحن آراءه التى تغازل الجماهير بأكبر قدر من العواطف. ومن الأدوات المهمة فى توضيح الفكرة

الإخراجية للمخرج خلق خلفية للقصص والأحداث والشخصيات، وعلى سبيل المثال فى فيلم "المصارع" ، فإن هناك البطل ماكسيموس وغريمه كومودوس، لكن حقيقة أنهما تربيا معاً كشقيقين تجعل من صراعهما الحالى أكثر شخصية وألمًا. وفى فيلم "الهجوم" لروبرت ألدريتش تدور الحكاية حول أهوال الحرب العالمية الثانية، لكننا نجد رابطة مشابهة تربط بين البطل والغريم، فقد كان والد الغريم قائداً سياسيًا فى جنوب الولايات المتحدة، أما البطل فكان شابًا طموحًا ونشطًا جذب أنظار القائد السياسى إليه، لذلك فإن الأب يطلب من البطل أن يتولى الأمور بدلاً من الابن المتمرد والأقل تمرسًا، لهذا فإن التوتر والصراع بين الشخصيتين يعطيان القصة الحربية أعماقًا جديدة فى معانيها، ولذلك فإن فى هذين الفيلمين تجد أن قصة قابيل وهابيل هى الفكرة الإخراجية للمخرج.

هناك طريقة أخرى لتطوير فكرة المخرج، وهى العمل على تأكيد معنى متضمن فى القصة، ففى فيلم "هوية بورن" تدور القصة المثيرة حول قاتل محترف يعمل لصالح المخابرات المركزية الأمريكية، لكنه يفقد ذاكرته ويصبح مطارداً من الوكالة نفسها التى تسعى لقتله. إن المعنى المتضمن فى الفيلم يدور حول الشعور بالوحدة، أعمق أنواع الوحدة التى يمكن أن يعيشها كائن إنسانى، لذلك فإن فكرة المخرج دوج ليمان هى تأكيد ليس فقط وحدة البطل بل وحدة الشخصيات الأخرى فى الفيلم، هل تذكر مثلاً مشهد موت أحد القتلة المحترفين الآخرين؟ إن كل مشهد يدل على تأثير مشاعر الوحدة فى الشخصيات.

والمعنى المتضمن فى فيلم "كل شىء عن حواء"، ذلك الفيلم العظيم حول المسرح والنجومية، هذا المعنى المتضمن هو الطموح، الذى يستولى على كل من شخصيات الفيلم ويأخذها إلى مواقع مختلفة. إن جوزيف مانكفيتش يأخذ من الطموح فكرته الإخراجية لكى يكتشف خواء الطموح ويأسه، وبالتالى فقدان الكرامة الذى تعيشه كل من الشخصيات، وكلما ازداد الطموح زاد ضياع الكرامة.

أما المعنى المتضمن فى فيلم "الطريق إلى الهلاك" الذى أخرجه سام مينديز فهو حب الأب لابنه. بينما يكمن هذا المعنى فى اللذة أو القوة الدافعة للحياة فى فيلم "زوربا اليونانى" للمخرج مايكل كاكويانيس. وفى كل من هذين الفيلمين استخدم المخرجان المعنى المتضمن لأفكارهما الإخراجية لتعميق فيلم عصابات كلاسيكى أو فيلم ميلودراما كلاسيكى. وبالنسبة إلى المخرج فإن المعنى المتضمن قد يكون هو أكثر الطرق وضوحًا للوصول إلى فكرة المخرج.

كما أن مسار التطور الدرامى للشخصية قد يكون الأداة المفيدة للفكرة الإخراجية، ولكن لكى يتم تصوير هذا المسار على نحو حيوى وأصيل فإنه يجب أن يكون مسارًا مثيرًا. إن كل قصص الأفلام، على الأقل التى تهتم بالشخصية أكثر من الحبكة، هى فى جوهرها قصص عن تحولات الشخصية الدرامية، مثل قصص التكيف، أو الوصول إلى النضج، أو فقدان البراءة، لكنها ليست قصصًا مثيرة فى حد ذاتها، إن ما يجعلها مثيرة هو استخدام تيمات أعمق دراميًا باعتبارها الفكرة الإخراجية فى الوقت نفسه الذى تكون فيه أداة للتحول الدرامى. هناك مثالان يوضحان ذلك: الأول هو فيلم ويليام وايلر "الوريثة" المقتبس عن رواية هنرى جيمس "ميدان واشنطن"، ففى إيجاز يقدم مسار التطور الدرامى لشخصية رئيسية باهتة لكنها ثرية، بينما هناك علاقتان رئيسيتان: الأب القاسى الذى يحكم على تصرفات ابنته، وخطيب أنيق يسعى إلى الثروة. فى البداية تكون الشخصية الرئيسية متعطشة لقبول الآخرين، لكنها فى النهاية ترفض الخطيب لأن أباها كان على حق. لقد بدأت فتاة صغيرة مفعمة بالأمل، لكنها تنتهى أكثر نضجًا وواقعية ومرارة. إن مسار التطور الدرامى للشخصية يمكن اعتباره نوعًا من فقدان البراءة، لكن فكرة المخرج هنا هى إظهار كيف أن خيبة الأمل تلعب دورًا مهمًا فى حياة كل الشخصيات وتقود مسار تطورها الدرامى. إن الأب يشعر بخيبة الأمل عندما تموت زوجته خلال ولادتها الابنة التى يبقى معها وحده، والابنة يستولى عليها شعور خيبة الأمل بسبب افتقادها حب أبيها، كما أنها تشعر بالشعور نفسه عندما يتضح لها صواب موقف الأب تجاه خطيبها.

أما المثال الثانى فهو فيلم "زيت لورينزو" للمخرج جورج ميللر. لقد أنجب زوجان طفلهما بعد سنوات طويلة من الزواج، وبالنسبة إلى الزوج فتلك هى عائلته الثانية، لأن له طفلين كبيرين من زواجه الأول. لكن النقطة التى تدفع الفيلم دراميًا هى بداية ظهور مرض مستعص يعانى منه الطفل الذى بلغ الآن عامه الخامس، والشخصية الرئيسية هنا هى الزوجة التى ولدت ابنها وهى فى الأربعين من العمر، ومسار تطورها الدرامى هو اكتشافها الأمومة متأخرًا فى حياتها وكم كانت هذه الأمومة مدهشة بالنسبة إليها، لكن ظهور المرض على الطفل يهددها بفقدانها حالة الأمومة التى اكتشفتها لتوها، وينتهى مسار التطور الدرامى للشخصية بأن يبقى الطفل على قيد الحياة ولكن بعد أن أقعده المرض. إن الأم تشعر بالقهر لكنها لا تقبل أن يتم تدميرها، فقد نضجت خلال فهمها لما تعنيه الأمومة بالنسبة إلى الأم. لقد كان هناك الحب دائمًا، لكن إلى جانبه الآن يوجد الصبر، والتعاطف، وشىء ما لا يمكن لمسه أو تجسيده، شىء روحانى يكمل مشاعر الحب التى عاشتها عندما بدأت القصة. إن مسار التطور الدرامى للشخصية هو مسار الوصول إلى النضج، فالمرأة قد نضجت عبر مراحل القصة. إننا يمكن أن نصور الحبكة على أنها تطور المرض، ومحاولات الأب والأم التعاون مع الأطباء فى العثور على علاج لهذا المرض. لكن فكرة المخرج فى فيلم "زيت لورينزو" هى قوة الإرادة كإحدى قوى الطبيعة. إن الأطباء يقولون إن الطفل سيموت، لكن بالنسبة إلى الأم لا يمكن ببساطة أن يموت الطفل الذى انتظرته طويلاً، وهى لن تسمح بذلك، فتصميم إرادتها، ومجهودات الأب، ومحاولات الأفريقيين الذين تربى الطفل وسطهم، تشكل جميعًا قوة مدهشة تظهر فى الفيلم كله، والإرادة هى المفاجأة التى سوف تغير فى النهاية حبكة القصة، وتتيح الاكتشاف الذى سوف ينقذ حياة لورينزو الطفل، وبذلك يتغير مسار التطور الدرامى للشخصية الرئيسية. وإن هذا المسار، ودور المفاجأة، يمكن أن يكونا أداتين لتحقيق فكرة المخرج فى الفيلم، فعن طريق اكتشاف مسار التطور الدرامى وما ينتج عنه من تغير، يمكن أن يكتشف المخرج الأداة التى يمكن أن تصبح أداته الإخراجية.

وعندما يعثر المخرج على فكرة فى تفسيراته للنص، يمكن لفكرة المخرج أن تستخدم لتشكيل أداء الممثلين، وتكوين اللقطات لكى تخدم هذه الفكرة، كما أن تصميم الأسلوب المونتاجى فى استخدام هذه اللقطات سوف يجعل من تفسير النص وأداء الممثلين متكاملين مع فكرة المخرج. إن القرار حول فكرة المخرج يمكن فقط الوصول إليه عن طريق الدراسة الواعية للسيناريو، ووعى المخرج بأولوياته كراوٍ للقصص. واستخدام تفسير النص كأداة لتحديد فكرة المخرج يمكن أن تُزيد وضوحاً ما يحتاجه المخرج من الممثلين ومن الكاميرا لتحقيق فكرته.

الآن وقد تم تحديد مفهوم فكرة المخرج، فقد حان الوقت لكى ندرس كيف يستخدم المخرجون هذه الأفكار، لكن يجب علينا أولاً أن نقدم تعريفًا لما يعنيه الإخراج الحرفى، والإخراج الجيد، والإخراج العظيم.

الفصل الثالث

المخرج المتمكن من أدواته الحرفية

● المخرج الحِرَفى المتمكن من أدواته له تفسيره المباشر للنص، وتتبع الشخصيات والسرد هذا التفسير، وليست له أية قراءة لمعان متضمنة فى النص. وإدارته للممثلين، واختياراته فى التصوير، تدعم هذا التفسير المباشر. وفى العادة فإن المخرجين الحرفيين يملكون أسلوبًا مفعمًا بالحيوية فى استخدام الكاميرا، لكن هذا الأسلوب لا يضيف عمقًا لمعنى الفيلم أو مضمونه.

نأتى الآن لمصطلح مثقل بدوره بالمعانى، وهو "المخرج المتمكن". ففى الفصول الثلاثة القادمة سوف أضع خارطة للطريق تبدأ بالتمكن من الأدوات التقنية للإخراج، ثم إضافة قيمة للإخراج (المخرج الجيد)، وحتى تحويل النص إلى معانٍ أكثر تسامياً (المخرج العظيم). وأنا أعلم أن مصطلح "المخرج المتمكن" أو "الكفء" قد يعنى أنه "ليس جيداً بما يكفى"، وسف أترك هذا المعنى موجوداً رغم أنه ليس مقصوداً. إن ما أقصده بالنسبة إلى القارئ هو أن نستخدم هذا الفصل كقاعدة أساسية تحدد ما سوف نبنى عليه لاحقًا، قاعدة تحدد ماذا يعنى المخرج المتمكن من أدواته الحرفية لكى يصبح مؤهلاً لإخراج فيلم. لقد كان من السهل أن أستخدم مصطلح "المخرج التقنى"، لكننى لا أريد أن أخلط بين ما أقصده فى هذا الفصل والوظيفة المحددة فى عالم التليفزيون، والمعروفة باسم المخرج التقنى أو مخرج الاستوديو، وهو الشخص الذى يقود عمل حركات الكاميرا المتعددة فى برامج التليفزيون الحية أو المسجلة، بدءًا من الأخبار وحتى مسلسلات كوميديا الموقف. وأرجو أن تُبقى فى ذاكرتك دومًا عبارتين أخريين: "الماهر فى استخدام التقنيات" و"الذى تنقصه الإثارة الإبداعية الخلاقة"، لكى تعرف الدلالات المتعددة لما أقصده بمصطلح المخرج الحرفى.

ماذا يريد الجمهور؟

سواء كان الجمهور يذهب إلى دور العرض السينمائية بحثًا عن الراحة النفسية أو عن الإثارة، وسواء كان يبحث عن المألوف أو يرغب فى غير المألوف، فإننا نعلم أننا حين نشاهد الأفلام فإننا نريد ما هو أكثر من معرفة حقائق الحياة. وأيًا ما كان النمط الفيلمى، وعنصر المفاجأة، وانقلاب الأنماط، والمعانى المتضمنة، والأسلوب، فإنها جميعًا تساهم فى التجربة السينمائية التى يعيشها المتفرج.

إننا يمكن أن نصوغ مجموعة من التوقعات التى تتجاوز "الهروب من حياتنا لمدة ساعتين". فأولاً قد أستطيع أن أقول إن الجمهور يريد أن يرى قصة تروى له، وهذا ما يعنى - من وجهة نظر المخرج - الوضوح فى السرد. وهناك مثالان على المخرجين الذين يستطيعون رواية قصة معقدة بقدر كبير من الوضوح، الأول هو فريد زينيمان فى فيلم "يوم ابن آوى" (١٩٧٧) وروبرت زيميكيس فى "العودة إلى المستقبل" (١٩٨٣)، فحتى المخرجون الجيدون قد تكون لهم هفوات عندما تبتعد القصة عن الوضوح، وعلى سبيل المثال فإن سام بيكينباه يفقد بؤرة السرد فى فيلميه "أحضر لى رأس ألفريدو جارسيا" و"إجازة أوسترمان"، وكلا الفيلمين يمثل ما لا يريده الجمهور.

كما يكمن الهدف الثانى فى عثوره على دقة النمط الفيلمى، فعندما يذهب إلى فيلم تشويق فإنه يريد أن يحصل على هذا التشويق، وعندما يذهب إلى فيلم يعتمد على كوميديا الموقف فإنه يتوقع أن يضحك. وفيلم سيدنى بولاك "توتسى" (١٩٨٢) يمثل نوع الفيلم الذى يريده الجمهور عندما يذهب لمشاهدة كوميديا الموقف، كما يمثل فيلم جون فرانكينهايمر "رونان" التشويق الذى يسعى إليه الجمهور فى ذهابه إلى فيلم تشويق. لقد صنع فرانسيس فورد كوبولا أفلاماً عظيمة عديدة، لكنه فقد طريقه عندما صنع فيلم كوميديا الموقف "جاك" (١٩٩٥)، أو عندما صنع فيلم التشويق المأخوذ عن رواية جريشام "صانع المطر"(١٩٩٧)، وهذان الفيلمان يمثلان افتقاد دقة النمط الفيلمى مما يجعل الجمهور يشعر بالاغتراب تجاه الفيلم.

كما يبحث الجمهور أيضاً عن أسلوب يرتفع بمستوى السرد، ومخرج مثل ستيفن سبيلبيرج يدرك هذا المفهوم جيداً، فسلسلة أفلامه عن شخصية "إنديانا جونز" تحتوى إحساسا بالمرح اللعوب، وهو طابع يرفع الفيلم من مجرد كونه يعتمد على حبكة من حبكات أفلام الدرجة الثانية إلى مستوى آخر من المتعة. وفيلم سبيلبيرج "إمبراطورية الشمس" (١٩٨٤) يخلق تعليماً غريبًا لطفل بريطانى على يد سجين يابانى فى معسكر حربى، وهنا يسود الإحساس بالدهشة على الطفل مما يجعله قادراً على تحمل أكبر المصاعب. ويتحول سبيلبيرج إلى الطرف المناقض تماماً، وفى أسلوب تسجيلى،

فى مشهد إخلاء الجيتو اليهودى فى فيلم "قائمة شيندلر"، والمشهد الافتتاحى لوصول سفن الحلفاء على الشاطئ الفرنسى فى اليوم الحاسم من معارك الحرب العالمية الثانية فى فيلم "إنقاذ الجندى رايان". ولأن لدى سبيلبيرج أهدافًا فى هذين الفيلمين، فإن هذه المشاهد تُزيد من قوة تأثير الفيلمين. وهذا الإحساس بالأسلوب مهم للجمهور عندما يشاهد فيلمًا.

ويريد الجمهور رحلة وجدانية من الفيلم الذى يراه، وهو ما يتطلب دعوة للجمهور لكى يتوحد مع الشخصية الرئيسية، والدخول معها فيما بعد فى صراعها الداخلى. ويمكن أن نضرب مثالاً لتوضيح هذه النقطة، ففى فيلم باتريس شيرو "الملكة مارجو" (١٩٩٦) تجد الأميرة مارجو - الكاثوليكية - نفسها تحت ضغط أمها كاترين دى ميديتشى للزواج من البروتستانتى هنرى بوربون أمير نافارى. الزمن هو عام ١٥٧٢، حين كان الكاثوليك والبروتستانت فى فرنسا يتصارعون من أجل الوصول إلى السلطة. ومن العناصر الحاسمة فى الحبكة مذبحة القديس بارتلوميو، وهى المذبحة التى ارتكبها الحكام الكاثوليك ضد البروتستانت. إن الرحلة الداخلية لمارجو، وهى اللب الوجدانى للقصة، هى حب مارجو لزوجها البروتستانتى، وبسبب هذا الحب فإنها تقف إلى جانب الزوج هنرى ضد أمها وأشقائها، وباتخاذها هذا الموقف فإنها تتخلى عن حصنها الأمين وعن كل شىء، وهكذا فإن رحلتها الوجدانية تجعل الجمهور يشاركها هذا الصراع والتحول الدرامى.

لقد صنعت المخرجة نفسها فيلم "الشعور الحميمى" (١٩٩٩)، الذى يدور حول غريبين يلتقيان كل أسبوع لممارسة الجنس فى لندن المعاصرة، ورغم أن البطل يصبح أكثر حبًا لرفيقته، فإن الفيلم لا يسمح لنا أبدًا للدخول إلى عالمه الذاتى الخاص، لذلك فرغم التجربة الحسية فى الفيلم فإنه لا يؤثر فينا من الناحية الوجدانية. وهكذا يبقى الجمهور فى فيلم "الشعور الحميمى" غارقًا فى برود التلقى، بينما يحدث العكس تمامًا فى فيلم "الملكة مارجو".

ورغم أن مصطلح "النص الفرعى" (أو ما بين السطور، أو المعانى المتضمنة وغير الصريحة فى النص) يحمل بعض أصداء مسرحية رنانة، فإن جمهور السينما يشعر بالامتنان عندما يحصل عليه فى مشاهدة فيلم ما. إن فيلم جوناثان ديمى "صمت الحملان" (١٩٩٤) قصة تتأسس على قوة الحبكة، وتتركز حول العثور على السفاح بافالو بيل. لكن الفيلم يدور أيضًا حول كلاريس، وبلوغها النضج كإنسانة وكمحترفة فى مجالها. فمثل النساء اللائى أصبحن ضحايا للسفاح بافالو بيل، قد تكون كلاريس نفسها ضحية للرجال، أو قد يمكنها أن تتفادى ذلك. هذا هو النص الفرعى أو المعنى المتضمن فى "صمت الحملان". وفى فيلم بيتر جاكسون وحلقاته التالية من "ملك الخواتم" (٢٠٠٢-٢٠٠٤) توجد العديد من الحبكات، لكن دعنا هنا نركز على رحلة فرودو لتخليص العالم من الخاتم، وهى الرحلة التى تتضمن صراع الشخصية بين قوى الخير والشر التى يمثلها الخاتم. إنه ينجح فى مسعاه، لكنه يتغير إلى الأبد بفضل صراعه الداخلى الذى عاشه خلال نقله للخاتم. وبالمثل فإن سبايدرمان يجب أن ينافس الأعمال الشريرة التى يقوم بها دكتور أوكتافيوس فى فيلم سام ريمى "سبايدرمان ٢" (٢٠٠٤)، لكن عليه أيضًا أن يتعامل مع صراعه الداخلى بين أهدافه الشخصية وشعوره بالمسئولية تجاه مجتمعه. وفى هذين الفيلمين الأخيرين يرفع المعنى المتضمن من فيلم نمطى يعتمد على الحبكة إلى مستوى تجربة سينمائية تحتشد بالمعانى.

وأخيراً فإن الجمهور يبحث عن عنصر المفاجأة، عن طريق الانقلابات الدرامية والتحولات فى الحبكة التى تؤدى إلى تغيرات فى تصرفات الشخصيات. وإن مجرد فكرة أن هناك حبًا من نوع ما (إنه على الأقل احترام متعاطف) فى فيلم "صمت الحملان" قد نما بين السفاح هانيبال ليكتر وتلميذته فى المباحث الفيدرالية كلاريس ستارلينج هو نوع من المفاجأة بالنسبة إلى الجمهور، تماماً مثل نقاط الضعف فى بطل الأكشن إنديانا جونز عندما يكون فى صحبة أبيه فى فيلم "إنديانا جونز والحرب الصليبية الأخيرة" (١٩٨٧). إن الجمهور يحب عنصر المفاجأة، فى شكل حوار، أو تغير فى تصرفات الشخصية، أو تحولات فى الحبكة.

المخرجون والتمكن من الحرفة

أود هنا أن أشرح تعريفاً لما سوف يأتى لاحقاً فى هذا الفصل: فما الذى أعنيه بالكفاءة فى الإخراج؟ يمكن أن يكون هناك نوعان متطرفان من الإخراج، يكمن التمكن من الحرفة فى وسطها. الطرف الأول هو الإخراج السيئ الذى قد يكتسى بقيمة زائفة، وأفلام إيد وود مثال واضح على ذلك. وعلى الطرف الآخر هنا المخرجون الجيدون الذين أضافوا قيمة واضحة لمشروعاتهم لكن قد تكون لهم بعض الهفوات. إن جون فرانكينهايمر الذى صنع فيلمه العظيم "مرشح من مانشوريا" (١٩٦٢) قد صنع أيضًا فيلم "عام البندقية" (١٩٨٥)، ووليام فريدكين الذى صنع "طارد الأرواح الشريرة" (١٩٧٣) و"عصابة الاتصال الفرنسية" (١٩٧٠) هو الذى صنع أيضاً "المطارد" (٢٠٠٣). إن مثل هذه الهفوات قد تعود إلى مشكلات مهنية أو شخصية، وما أريد أن أقوله هنا هو أنه حتى المخرجين العظام قد يسقطون بين الحين والآخر.

وبين هذين الجانبين المتطرفين تقع مجموعة من مخرجى الأفلام التجارية من كل العصور. ولكى أحدد هدفى فسوف أقوم بالتركيز على ثلاثة من هؤلاء المخرجين: بريت راتنر مخرج فيلم "التنين الأحمر"، وكريس كولومبوس فى "السيدة داوتفاير"، وريتشارد دونر فى "نظرية المؤامرة". وسوف يكفى مثال "التنين الأحمر" لنبدأ به، فالفيلم يعتمد على رواية توماس هاريس "هانيبال"، وهو الفيلم الثانى المقتبس عن الرواية نفسها، وفيه يركز بريت راتنر على حبكة البحث عن السفاح، وشخصية ليكتر موجودة فى الفيلم لكنها ليست محورية مثلما كانت فى فيلم "صمت الحملان"، ومع ذلك فإن شخصية هانيبال تطغى على شخصية البطل، عميل المباحث الفيدرالية والإخصائى النفسى بها (إيد نورتون)، كما تطغى على شخصية الغريم (راف فاينس).

وبالعودة إلى نسخة مبكرة من قصة الفيلم، وهى "صائد المجرمين" (١٩٨٦) للمخرج مايكل مان، فإن عدم الاستقرار الوجدانى، وعدم توقع العنف الكامن تحت السطح، كانت هى الفكرة الإخراجية للمخرج، فالبطل، والغريب، والمحقق الصحفى، وبالطبع هانيبال ليكتر، يشتركون جميعًا فى حالة من عدم الاستقرار أو الخوف منه،

وبالتالى فإن أفعالهم وردود أفعالهم تفاجئ البطل كما تفاجئ الجمهور الذى يصبح متورطًا بدوره فى حالة من عدم الاستقرار. ويغلف مايكل مان الفيلم كله بغلالة من بناء الصورة المحكم الذى يبدو نظيفًا ومعقمًا، لذلك فإنه عندما ينفجر العنف (فى مشاهد القتل، أو مصرع المحقق الصحفى) فإنه يأتى فى شكل صدمة تحطم هذا العالم المنظم الذى يقدمه مايكل مان على نحو بصرى. وكانت النتيجة تجربة مفعمة بالقوة والاضطراب، خلقتها فكرة المخرج التى أضافت قيمة لخطوط القصة، وهذه النتيجة هى التى تفرق بين المخرج الحرفى والمخرج الجيد، وسوف تقدم دراستا الحالة القادمتان موجزًا عن القدرات الإبداعية لاثنين من المخرجين الحرفيين: أنطوان فوكوا، وسايمون وينسر.

دراسة حالة (١) للمخرج الحرفى:

أنطوان فوكوا وفيلم الملك آرثر (٢٠٠٤)

اشتهر أنطوان فوكوا بفيلمه "يوم التدريب" (٢٠٠١) من بطولة الممثل الحائز على الأوسكار دينزيل واشنطن، وجاء فيلم "الملك آرثر" (٢٠٠٤) بعد فيلمه الذى قام ببطولته بروس ويليز "دموع الشمس" (٢٠٠٣)، وفيلم "الملك آرثر" هو الأعلى ميزانية من بين هذه الأفلام. كانت أسطورة الملك آرثر عن إنجلترا فى بداياتها، وعن فرسان المائدة المستديرة، مادة خصبة للعديد من الأفلام بين الحين والآخر، مثل فيلم كورنيل وايلد "سيف لانسلوت" (١٩٦٣) الذى روى القصة على أنها مغامرات وأكشن، وفيلم جون بورمان "إكسكاليبر" (١٩٨١) الذى رواها كحدوتة خيالية، وفيلم جوشوا لوجان "كاميلوت" (١٩٦٧) الذى رواها كفيلم موسيقى. وكانت معالجة فوكوا من نوعية المغامرات والأكشن بكل ما فى الكلمة من معنى.

صور فوكوا – معتمدًا على سيناريو ديفيد فرانزونى – شخصية آرثر على أنه نصف رومانى ونصف بريتونى، أما فرسانه فهم من فرقة الفرسان الشرقيين القادمين

من السهول المتاخمة للبحر الأسود، وكان عليهم قضاء خدمة الجيش الرومانى لمدة خمسة عشر عاماً، وأُرسلوا جميعًا إلى بريطانيا التى كانت آنذاك أبعد القواعد العسكرية فى الإمبراطورية الرومانية، ومما يزيد الموقف تعقيداً أن روما كانت على وشك التخلى عن بريطانيا والانسحاب منها. وعندما تبدأ قصة الفيلم، يكون قد بقى للفرسان يوم واحد تنتهى بعده خدمتهم العسكرية، لكن هناك مهمة واحدة أخيرة أمام آرثر وفرسانه: إنقاذ عائلة رومانية مهمة فى الجانب الشمالى من جدار هادريان. إن على الفرسان عبور الغابة التى يسكنها شعب ووت، وهم البريتون الوثنيون الذين لم يخضعوا أبداً للحكم الرومانى. ومما يعطى القصة مزيداً من التعقيد أن شعب الساكسون القاسى قد غزا بريطانيا من الشمال، وهم يمثلون تهديداً حقيقيًا لأنهم يدمرون كل الأشياء والبشر الذين يعترضون طريقهم.

الزمن هو عام ٤٥٠ بعد الميلاد، حين كان البابا والكنيسة يحكمان روما، أما شعب ووت وفرسان آرثر فهم وثنيون. وفى القصر الرومانى يكتشف آرثر أن الكهنة يعذبون شعب ووت ويقتلونهم، فيتدخل وينقذ اثنين منهم كانا لا يزالان على قيد الحياة: فتى صغير والمرأة جينيفيير. إن هذا الحدث يمثل المرة الأولى التى ينأى فيها آرثر بنفسه عن روما، وبالنسبة إلى جينيفيير سوف يصبح آرثر صوت بريطانيا للبريتونيين. وخلال رحلة العودة عبر جدار هادريان، يدعو ميرلين - قائد شعب الووت - آرثر لكى يقود البريتونيين ضد العدو المشترك: الساكسونيين. إن لانسلوت، صديق آرثر وأهم فرسانه، يفضل الاهتمام بالذات - الرحيل بعيداً وترك هذا المكان - لكن آرثر لا يستطيع بهذه البساطة أن يرحل كما يفعل الرومان، لذلك فإنه يقود البريتون من أجل هزيمة الساكسون، ويموت بعض فرسانه فى المعركة، ومن بينهم لانسلوت، ويصبح آرثر ملكًا، ويتخذ من جينيفيير ملكة، ويطلق على بريطانيا اسم آخر حصون الحرية، وعند تلك النقطة ينتهى الفيلم.

إن نصًا كهذا يتجنب خط الصراع بين الوثنية والمسيحية فى القصة، وهو الخط الذى كان عنصراً مهماً فى السرد من فيلم بورمان "إكسكاليبر"، وبدلاً من ذلك يصبح

الخط الرئيسى فى الحبكة هو رحيل الرومان، وقدوم الساكسون، ونضال الووت من أجل أرضهم. فماذا سوف يفعل فرسان آرثر وهم ليسوا من شعب البريتون؟ ورغم أن آرثر يتحدث عن الحرية والمساواة، فإنه يظهر فى الجانب الأكبر من الفيلم كمحارب بارع، كما أن فرسانه - رغم اختلاف البنيان الجسدى لكل منهم عن الآخر - يظهرون على القدر نفسه من الجاذبية والبراعة فى القتال، وإذا كان بعضهم يتميز فى قوته وضخامته فلا شك أنهم جميعًا طيبون.

ورغم أن جينيفير سوف تكون مركز قصة الحب بينها وبين آرثر، فإنها سوف تكون أقرب إلى تجسيد الضمير، وهى بدورها محاربة موهوبة. وإن أردت أن أصف هذه المجموعة من الأبطال فسوف أراهم كنبلاء فى مثاليتهم وإخلاصهم للرابطة التى تربط بينهم، لكن هذه السمات نمطية ولا تثير فينا الشعور بخصوصية كل شخصية منهم، لذلك فهم مناسبون أكثر لفيلم حركة ومغامرات تحكمه الحبكة وليس رسم الشخصيات، وهذا هو التناول نفسه الذى سبق أن استخدمه فوكوا فى فيلمه "دموع الشمس" الذى يدور حول مغامرة إنقاذ يقوم بها مجموعة من العسكريين.

ولأن مجموعة الأخيار هنا أخيار جداً، فلابد أن يكون الأشرار أشرارًا جداً، وهو الأمر الملائم أيضًا لفيلم حركة ومغامرات، لذلك يلعب ستيلان سكارسجارد دور قائد الساكسون، ليأخذ معنى القسوة إلى مستوى بعيد، ويجب أن أعترف أنها متعة كبيرة فى أن تشاهد ممثلاً جيداً مثله يقوم بدور نمطى.

وضع المخرج حبكة الفيلم كأولوية بالنسبة إليه، فمشاهد المعارك تبدأ مبكرًا مع ظهور آرثر وفرسانه يحاربون شعب ووت الذى هاجم قافلة رومانية. وفى مشاهد لاحقة، سوف نرى معركتين ضد الساكسون، تدور الأولى فوق جليد بحيرة متجمدة، وفى هذه المعركة يناضل ثمانية من رماة السهام ضد ألف من الساكسون، وبعد عدة أيام أخرى لن يتغير الموقف كثيرًا، فسوف يواجه آلاف الساكسون فريق الأخيار المكون من آرثر وفرسانه وشعب ووت عند تل بادون داخل جدار هادريان، وسوف تثبت كل معركة أن النصر يكون حليف من يجيد التخطيط، ومن يملك الشجاعة والعزم الشديد.

بين هذه المعارك سوف تأتى فرصة لتقديم الشخصيات، ولكن على نحو مختزل، فأحد الفرسان يملك صقراً، وأكثر الفرسان قوة ورعبًا من الناحية الجسمانية لديه علاقة مع صبى الووت الذى تحرر من القصر الرومانى، أما ثانى الفرسان فله أحد عشر ابنًا غير شرعيين، وفارس آخر بارع فى استخدام القوس، ثم فارس ساخر متشائم. إن الأمر هنا يؤكد أن الشخصية الدرامية بالنسبة إلى فوكوا ليست بأهمية الحبكة.

ورغم أن هناك العديد من التحولات الدرامية فى الحبكة، فإن القصة تفتقد قدراً كبيراً من عنصر المفاجأة، والفيلم مثير للاهتمام من الناحية البصرية - وهو ما سوف نعود إليه لاحقًا - لكن الحبكة غير مثيرة، وهذا ما سوف يؤدى بنا إلى وجهة نظر المخرج، أو بالأحرى افتقاده لوجهة نظر.

إن هناك القليل من الشخصيات التاريخية تثير فينا الحماس مثل الملك آرثر، فهل كان مثاليًا؟ هل كان سابقًا لعصره؟ هل كان أبله؟ لقد حاول أنطوان فوكوا وكليف أوين (الذى أدى دور الملك آرثر) أن يجعلا من آرثر شخصاً مثاليًا نبيلاً، لكن تصويره كقائد عسكرى طغى على ذلك، فآرثر عند فوكوا بطل عسكرى، إنه بطل تحول إلى مثال بدلاً من أن يكون بطلاً مثاليًا. وبهذا المعنى فإنه شخصية كارتونية بمسحة رومانسية، وذلك بهدف إظهار القدر الأكبر من القسوة فى شخصية الخصم. إن وجهة نظر فوكوا كمخرج هى أن يرى أسطورة آرثر باعتبارها فرصة لتقديم إثارة بصرية، وكمنطقة تتيح له أن يكشف عن براعته الإخراجية. لذلك يجب أن ندرس أين اختار فوكوا أن يضع الكاميرا، فقد كانت اللقطات تجسد رؤيته للنص: إنه صراع بين الأخيار والأشرار، وسوف يهزم الأبطال خصومهم الأوغاد، كما أن الجمال سوف ينتصر على القبح، على الأقل فى النمط الفيلمى لفيلم المغامرات الذى يعتمد على الحبكة.

وبالنسبة إلى المناظر الطبيعية للأرض الممتدة، كان جدار هادريان يحدد أقصى الحدود الشمالية للأرض التى تحكمها روما، وهذه الأرض تبدو أحيانًا فى الفيلم محتشدة بالغابات، أو كجبال وبحيرات يكسوها الجليد. قد لا تكون الأرض هنا غير مطابقة للحقائق الجغرافية، لكنها موحية، ويتم تجسدها بصريًا وقد غطتها الظلال لتمثل تهديداً.

إن الأرض ليست مكانًا حقيقيًا وإنما بيئة حيوية تشارك فى الدراما وتأخذ موقفًا مع طرف ضد الطرف الآخر. إننا بعيدون تمامًا عن الواقعية، فالأهم هو الجو العام، ولقد فضل فوكوا أن يستخدم زوايا التصوير المنخفضة جدًا أو المرتفعة جدًا، واللقطات العامة جدًا، لكى يصور هذه الأرض.

أما بالنسبة إلى تصوير البشر، فقد ظهروا بدورهم فى لقطات عامة جدًا، كنقطة فى الأفق، أو فى لقطات قريبة جدًا. لقد استخدم فوكوا الأرض والبشر (آرثر، ميرلين، الفرسان، الرومان، الساكسون) لكى يوحى بجو وإحساس خاصين، كما لو أن كل شخص أيقونة، أو بطل خارق، أو وغد مغرق فى الشر. إن اللقطات شديدة القرب تؤسس للشخصية، أما اللقطات العامة جدًا فتؤسس للقوة المضادة العاتية إلى درجة أن محاولة البقاء على قيد الحياة تتطلب من الشخصية بطولة خارقة. كما أن الإيقاع السريع بين ظهور الشخصيات وخصومهم يؤكد الإحساس بأن هناك بطلاً يتخلق أمامنا، فكأن فوكوا يضفى على هذا الصراع بين النقيضين طابعًا سحريًا غامضًا.

ولأن المعارك تستغرق جزءًا كبيرًا من الحبكة، فقد كان من المهم استخدام كاميرا متحركة، سواء كاميرا محمولة على اليد أو موضوعة على رافعة أو طائرة هليوكبتر، فالحركة تضفى بعدًا جماليًا بالعظمة على المعركة، وتوحى بضخامة الخصمين المتقابلين. كما أن المونتاج فى مشاهد الحركة لتأكيد عنف الشخصيات يضيف مزيدًا من السحر الغامض على العنف، وهو عامل مهم للانتصار فى المعركة، لذلك فإن ديناميكيات المعركة أصبحت محورية بالنسبة إلى فوكوا كمخرج لأفلام الحركة. ورغم أن مشاهد المعارك عنده ليست محملة بالمعانى الوجدانية كما هو الحال عند كوبريك، وليست جمالية كما فى فيلم ريدلى سكوت "المصارع"، فإن فوكوا يحاول أن يجعل هذه المشاهد مثيرة، وهنا يصبح اختيار المكان مهمًا، فالمعركة فوق الجليد تتسم بالجمال مثلما اتسمت مشاهد الحريق والدخان خلال معركة تل بادون. إن هذه المشاهد تخلو من المنطق، لكن شكلها يوحى بالجمال مثل مشاهد الرقص فى فيلم أدريان لين "فلاش دانس". إن رأيى هو أن شكل المعركة كان مهمًا عند فوكوا بقدر؛ لأنه كان مهتما فقط

بمن الذى يحارب ومن الذى انتصر، والمعارك تتسم بالحيوية والإثارة، لكنها لا تشغل نفسها كثيراً بالمنطق الذى يحكمها، فذلك لم يكن مهماً عند فوكوا.

إن فيلم "الملك آرثر"، مثل أفلام أدريان لين وتونى سكوت، جميل للعين أن تراه، وهو يتمتع بإيقاع محطة "إم تى فى"، لكنه يفتقد أية معانٍ متضمنة أو أى اهتمام بمسار التطور الدرامى للشخصيات، والفيلم ممتع كتسلية مباشرة تحتشد بأناسٍ يتمتعون بالجمال، لذلك فإن مخرجه أنطوان فوكوا مثال على المخرج الذى يكتفى بإجادة حرفته.

دراسة حالة (٢) للمخرج الحرفى

سايمون وينسر وفيلم الخيالة الخفيفة (١٩٨٧)

فيلم سايمون وينسر "الخيالة الخفيفة" أو "سلاح الفرسان" هو من نمط أفلام الحرب تدور أحداثه خلال الحرب العالمية الأولى، حول حملة فى الصحراء فى الشرق الأوسط، والدور الذى لعبته فرقة "الخيالة الخفيفة" أو المشاة المحمولين الذين ينتمون إلى أستراليا. فى بداية الفيلم نرى الشاب الأسترالى دانى يعرب عن رغبته فى الالتحاق بفرقة الخيالة الخفيفة، ويتتبعه الفيلم فى الحملة البريطانية ضد الأتراك للاستيلاء على القدس. إن الفيلم يركز على معركة واحدة فى هذه الحملة، وهى معركة بئر سبع، حيث يحل دانى مكان جندى قديم أصابته الجروح، وهناك ثلاثة فرسان من الفرقة، عركتهم الحروب، يمثلون العلاقات الرئيسية بالنسبة إلى دانى، وهم يجسدون القضاة والمحلفين عندما يكتشف دانى عجزه عن إطلاق الرصاص على إنسان. وبدلاً من أن يشكل دانى لزملائه خطراً، فإنه يلتحق بفرقة الإسعاف، وفى معركة بئر سبع ينقذ واحداً من رفاقه الثلاثة بينما يلقى آخر مصرعه، ويقع دانى فى حب ممرضة، ويقابل ضابط مخابرات غريب الأطوار، وهو بشكل عام يصارع ضميره بينما تنجح فرقة الخيالة الخفيفة فى السيطرة على الموقف، والانتصار فى المعركة، والعودة المجيدة إلى أستراليا.

كان هذا الفيلم من إنتاج أستراليا، لكنه يختلف تمامًا عن الفيلم الأسترالى السابق "جاليبولى" (١٩٨٢) الذى يدين الخسائر التى تكبدتها أستراليا، تحت الحكم البريطانى. إن تناول وينسر فى جوهره يعتمد على إمتاع المتفرج بتقديم فيلم مغامرات وحركة أكثر من كونه فيلمًا حربيًا، ولقد حقق وينسر نجاحًا جماهيريًا فى الفيلم التليفزيونى "اليمامة الوحيدة"، ولايزال حتى الآن يتمتع بالشهرة الكبيرة خاصة فيما يتعلق بإخراجه أفلام الويسترن للتليفزيون، ولقد اخترت أن أناقش أعمال وينسر هنا لكونه مخرجًا ناجحًا وتتمتع أعماله بالجماهيرية، لذلك فإن ملاحظاتى حوله تعنى أننى أنظر إلى الجانب الأفضل من المخرج الحرفى وأنها ليست انتقادًا لأعماله. وما أريد تأكيده هو أن اختياراته التى اتخذها هى التى أسس بها عمله المهنى كمخرج حرفى.

وبالنسبة إلى هذه الاختيارات، دعنا ننظر إليها من خلال ستة تصنيفات خاصة، تتعلق الخمسة الأولى منها بتفسير النص، أما السادس فيتعلق بتوجه الكاميرا:

١- بساطة أو تعقيد السرد.

٢- طريقة تناول الشخصيات.

٣- كيف يتعامل المخرج مع السرد الروائى (يتعامل معه بالحرف الواحد، أم يعتبره مجرد نقطة بداية).

٤- مسألة عنصر المفاجأة.

٥- وجهة نظر المخرج.

٦- أين يختار المخرج أن يضع الكاميرا.

فبالعودة إلى سرد "الخيالة الخفيفة"، نرى أن تبسيط السرد مقصود على نحو متكرر. إن هناك ممرضة تسهر إلى جانب دانى لتعالج جروحه، لكن سرعان ما تتحول علاقتهما من علاقة المعالج والمريض إلى مشروع قصة حب بينهما. وفى جزء سابق من الفيلم، يصطحب دانى قائده فى دورية استكشافية، يقابلان خلالها ضابطًا بريطانيًا يدخل فى مراهنة مع بعض البدو. إنهما يرافقان الضابط (الذى قد يكون جاسوسًا)

إلى الإدارة العليا، وسرعان ما سوف نعلم أنه ضابط المخابرات الخاص بالجنرال أللينبى، الذى سوف يتولى قريبًا قيادة جيش الحلفاء فى المنطقة، وسرعان أيضًا ما يصبح الجاسوس بطلاً لا يمكن الاستغناء عنه فى الحملة المتوقعة على بئر سبع، لكنه لكى يحقق ذلك فإنه يجند الممرضة التى سبق ذكرها لكى تكتب خطاب حب مزيفًا من زوجة إلى زوجها الضابط، وهو الخطاب الذى سوف يتم دسه بسرعة لخداع الأتراك حول مكان الهجوم المتوقع. إن هذه التحولات فى سرد الأحداث تحدث بسرعة وعلى نحو تبسيطى كبقية أحداث الفيلم.

إن تناول وينسر يعتمد على أن يروى السرد بطريقة سريعة ومبسطة، وهو تناول لن يقوض الهدف الكلى: تصوير البطولة الرومانسية لفرقة الخيالة الخفيفة الأسترالية، وليس هناك سرد للأحداث ينبغى له أن يشوش على هذا الهدف. وعندما ننظر إلى تناول وينسر للشخصيات، فإنه يتبع الطريقة التبسيطية نفسها: دانى مثلاً شاب خجول، لكنه يريد أن يثبت أنه على الدرجة نفسها من الالتزام تجاه عائلته ووطنه كما كان أخوه، ومشكلته هى أنه رغم إجادته لركوب الخيل والرماية، فإنه ببساطة لا يستطيع أن يقتل إنسانًا آخر، وتلك هى أزمته التى لا يعرفها رفاقه الثلاثة الآخرون، فهم أكثر رجولة وخشونة وهم يفتقدون عائلاتهم لكن ليست لديهم مشكلة فى القتل، ونحن لا نعلم المزيد عنهم.

أما الضباط فإنهم يقعون تحت تصنيفين: الضباط الإنجليز يتسمون بالصرامة وغرابة الأطوار، بينما يتمتع الضباط الأستراليون بسعة الحيلة ومواجهة المخاطر، وهم حساسون وعمليون بينما الضباط الإنجليز والألمان ليسوا كذلك. أما بين الأعداء فالضباط الأتراك وحدهم يتم تصويرهم على أنهم أكفاء وشرفاء، بينما الألمان قساة ويفتقدون القدرة والذكاء. أما المرأة الوحيدة فى الفيلم، الممرضة، فهى حنون وجادة وجميلة، وهى الصفات التى نود أن نراها فى كل الممرضات. لذلك فإن تناول وينسر للشخصيات يخدم تناوله للسرد المبسط. ولكى نأخذ هذه المناقشة إلى المستوى التالى، فإننا فى حاجة إلى أن ننظر إذا ما كان المخرج التزم بالسرد المبسط أم أنه انحرف عن هذه الإستراتيجية، فهل كان السرد المبسط هو نقطة البداية أم أنه نقطة النهاية؟

وهنا فإننى أرى أن المخرجين الحرفيين يميلون إلى اعتبار السرد هو نقطة البداية ونقطة النهاية معًا، والسرد فى فيلم "الخيالة الخفيفة" نموذج جيد على ذلك، فالتناول الأدبى للقصة على أنها معالجة رومانسية لحدث تاريخى يوحى بأنها سوف تتحول إلى قصة غير مؤكدة الوقائع لأحد فصول التاريخ العسكرى لأستراليا. وحتى من منظور الأفلام الأسترالية، يختلف فيلم "الخيالة الخفيفة" عن فيلمين أستراليين سابقين عن الحرب، هما فيلم المخرج بروس بيريسفورد "بريكر مورانت" (١٩٨٠) الذى يتناول حدثًا فى حرب البوير، وفيلم بيتر وير "جاليبولى" (١٩٨٢) عن النزول إلى ساحل جاليبولى فى عام ١٩١٥، والفيلمان يقدمان شخصياتهما الرئيسية على أنهم بشر سوف يتم التضحية بهم لأنهم جنود فى الحرب، وكلا الفيلمين يقدمان القيادة البريطانية للقوات الأسترالية باعتبارها السبب فى هذه التضحيات. وبمعنى من المعانى، فإن كلاً من الفيلمين يصور قسوة الحرب، وكيف أن الأبرياء - هؤلاء الجنود الأستراليون الشبان - يجدون أنفسهم لأسباب عديدة يحاربون من أجل الملك والوطن، لكن سرعان ما تتم التضحية بهم ليس من أجل الوطن وإنما من أجل الملك. إن العدو ليس البوير أو الأتراك أو الألمان، فالعدو فى الفيلمين أقرب من ذلك بكثير: إنه الحكم الاستعمارى للبريطانيين.

وبالعودة إلى الهدف السردى، فإن "بريكر مورانت" و"جاليبولى" يحكيان بالفعل قصة واضحة، لكن كلاً منهما يحكى قصة ذات مستويات متعددة وبلا نزعة تبسيطية، لأنهما يقفان موقفًا رافضًا للحرب، بل إن فيلم "بريكر مورانت" يحكى عن مذابح ضد البوير، وعن ثلاثة جنود اشتركوا فى الحرب مما سوف يكشف عن ارتكاب المذابح على جانب المعركة، ويذهب الفيلم إلى مدى أبعد، ليس فقط فى أن الحرب تخلف المذابح، وإنما عندما يعقد البريطانيون اتفاقية سلام مع البوير المهزومين فإن ذلك سوف يتطلب التضحية، وفى هذه الحالة التضحية بحياة الجنود الثلاثة. أما فى حالة فيلم "جاليبولى" فإن البؤرة هى التضحية بجيل أسترالى مثالى جميل فى معركة أُسىء التخطيط لها والقيام بها على يد القيادة البحرية للأسطول فى لندن، والفيلم حجة ضد النزعة الاستعمارية، لأنه يصور من يقع عليهم الاستعمار (أستراليا) وهم يلقون التدمير لخدمة

العلاقة الاستعمارية. ورغم أن كلا الفيلمين يتمتعان بغلالة رومانسية، فإنها لا تغطى وحدها الفيلم كما هو الحال فى فيلم وينسر "الخيالة الخفيفة".

سوف أعود الآن إلى مسألة المفاجأة، فكما سبق القول ينتظر الجمهور المفاجآت فى الحبكة أو تصرفات الشخصيات، لكن الشخصيات فى فيلم "الخيالة الخفيفة" لا تحمل أية مفاجآت، فيما عدا ضابط المخابرات (أنطونى أندروز) الذى يكشف عن تحولات بعيدة عن التوقع، ففى البداية يقودنا السرد إلى احتمال كونه جاسوساً ألمانياً لكن هذا التحول لن يبقى طويلاً، وأفضل ما يمكن أن نقوله عن شخصيته أنه غريب الأطوار، برغم أن غرابة الأطوار والرقة فى الوقت نفسه هما جزء لا يتجزأ من تكوين ضباط المخابرات، وهى المهنة التى تتطلب اللجوء إلى كثير من الحيل والذرائع والأدوات، وفيما عدا هذه الشخصية، فليست هناك مفاجآت فى تصوير الشخصيات.

وإذا عدنا إلى الحبكة، فإن التحولات والانقلابات فيها تظهر دائماً على نحو شديد الاختصار، فانقلاب الحبكة بإنقاذ الموقف والانتصار فى معركة بئر سبع يأتى بسبب أن فرقة الخيالة الخفيفة هم فى الحقيقة مشاة محمولون، ومن المتوقع أنهم سوف يركبون للذهاب إلى المعركة، ثم ينزلون من على المركبات، ويحاربون العدو. إن هذا هو ما قاله لنا الفيلم فى بدايته، ونحن نراهم بالفعل ينزلون من على مركباتهم ليقاتلوا كمشاة. ومن المؤكد أن الأتراك يتوقعون أنهم سوف ينزلون عن المركبات عند هجومهم على المدينة، وعندما سوف يفعلون ذلك فإن الأتراك يطلقون عليهم المدافع لكى يهلكوا صفوفهم، لكننا نعلم أن الخيالة الخفيفة فى هذه المعركة – خاصة – قد تلقوا الأوامر بالركوب إلى المعركة، وعندما يفعلون ذلك فإنهم ينتصرون ويستولون على المدينة. وهكذا يتم التعامل مع الحبكة خلال الفيلم كله. إن هناك تحولات وانقلابات، لكنها ليست من نوع التحولات الدرامية التى نراها على سبيل المثال فى قصتين عظيمتين لفيلمين ظهرا فى عام ٢٠٠٣، الأول للمخرج بيدرو ألمودوفار "تحدث إليها" والثانى للمخرج دينيس أركان "الغزو الهمجى"، فإن المفاجآت والاكتشافات فى سرد كل من هذين الفيلمين حقق الإبهار للجمهور عبر العالم كله، ورفع شهرة هذين المخرجين (اللذين كتبا فيلميهما أيضاً) إلى مستوى أسطورى.

وأخيراً، فإننا سوف نتحول إلى وجهة نظر المخرج، الذى نطلق عليها أحياناً صوت المخرج، وهى تعتبر النقيض المتآلف مع السرد. إن ذلك الصوت قد يكون واضحاً فى رؤية المخرج للشخصية أو للحبكة، ويمكن التعبير عنها على نحو أقرب إلى التورية أو من خلال أداء الممثلين، وأيًا ما كانت الاستراتيجية التى يختارها المخرج فإن وجهة النظر سوف (ويجب أن) تفاجئ الجمهور. وعلى سبيل المثال، فى فيلم "خزانة مدفع محشوة بالطلقات" (١٩٨٧) لستانلى كوبريك، يقدم النصف الأول من الفيلم معلم الجنود فى التدريب الأساسى على أنه العدو، أما فى النصف الثانى الذى يدور فى فييتنام، فإن المشهد المحورى هو هجوم القناصة، وعندما ينتهى المشهد فإننا نكتشف أن القناص فتاة مراهقة، وخلال احتضارها تتضرع إلى الجنود الأمريكيين أن يقتلوها بينما هم يتجادلون حول إذا ما كان عليهم أن يتركوها تنزف حتى الموت، وفى النهاية نرى الفتى جوكر، أكثر الأفراد رغبة فى السلام، وهو يقتلها. ومن المفارقات أن هذا المشهد هو أكثر مشاهد الفيلم إنسانية، لذلك فإن كوبريك يكشف عن وجهة نظر غريبة على السرد، فالحياة ثمينة، لكن الموت قد يكون ثميناً أيضاً إذا كان يهدف لإنهاء المعاناة، وهنا، فى وسط ميدان القتال، يجد كوبريك الإنسانية، لذلك فإن وجهة نظره شديدة التميز والاختلاف.

ليست هناك مثل هذه التورية المريرة فى فيلم "الخيالة الخفيفة"، فوجهة نظر وينسر رومانسية، مثل الأحداث والشخصيات. ومثل هذا التناول المباشر، الملتصق بالسرد، يعطى مثالاً على نمط المخرج الحرفى. لقد اختار وينسر أن يقدم الجنود ومحنتهم (محاولة البقاء على قيد الحياة) من خلال منظور رومانسى، وبالتالى فإن الكاميرا تصور الحدث فى العادة من زاوية منخفضة وهى تنظر إلى أعلى، وهو ما يخلق صورة بطولية عن الشخصيات الرئيسية الأربع. كما أنه يستخدم اللقطات العامة جداً لفرقة الخيالة الخفيفة وهى تتقدم عبر الصحراء، وهذه الصور التى يتم التقاطها عند الفجر أو الغروب تعطى تأثيراً قوياً بالوحدة والقوة والثبات. وعندما يتم تصوير الخيالة الخفيفة فى المعركة، يستخدم وينسر عدسات متنوعة، بما فيها التليفوتو (التى تضغط المقدمة والخلفية إلى مستوى واحد)، ويستخدم اللقطات الكبيرة جداً للعدو أو للخيالة الخفيفة

فى ردها على العدو. إن هذا التبادل بين اللقطات العامة جداً واللقطات المقربة جداً تدعم الإحساس الرومانسى بفرقة الخيالة الخفيفة. وكلما تطورت المعركة، تزايدت سرعة المونتاج لإضفاء حيوية على المشهد. إن وينسر لا يبتعد أبداً عن نظرته الرومانسية للشخصيات وأفعالها.

وقد يستخدم المخرج أحيانًا – بهدف تأكيد ما يقصده – درجة من الاختلاف فى تصويره لخصوصية بعض اللحظات، ومن الأمثلة شديدة الدلالة على ذلك والتى سوف توضح قصد المخرج مثالان مهمان عن أفلام الحرب، الأول هو مشهد قصف ميناء بيرل هاربور فى فيلم مايكل باى "بيرل هاربور" (٢٠٠٠)، فهدف باى فى الفيلم يشبه هدف وينسر: إضفاء نزعة البطولة الرومانسية على الطيارين الأمريكيين، وقصف الميناء فى الفيلم لا يبدو مرعبًا بقدر ما يبدو رومانسيًا، وفى إحدى اللحظات، هناك لقطة لقنبلة تسقط فى اتجاه سفينة سوف تدمر فى الميناء، إن اللقطة التى تبدو من وجهة نظر القنبلة تصور دقة التصويب، بل جمال إطلاق القنابل. ليست هنا أية مأساة، وإنما فقط قنابل تقوم بدورها. على النقيض تمامًا هناك لقطة سليم بيكنز الذى يركب قنبلة نووية تتجه إلى هدفها فى الاتحاد السوفييتى فى فيلم ستانلى كوبريك "دكتور سترينجلاف"، إن الرجل يركب القنبلة كما لو كان راعى بقر يركب جوادا غير مروض، وهنا أيضًا نتتبع القنبلة وهى تتجه نحو هدفها، لكن المقصود من الصورة هو السخرية من نظرة الطيار الأمريكى وهو يهاجم العدو، فكأنه يقوم بنوع من الفروسية المجنونة المنفصلة تمامًا عن هدف القنبلة: أن تقتل مئات الآلاف من الروس. إن الصورة تعكس أصداء صوت المخرج كوبريك، فالحرب النووية هى الجنون، الجنون الذى ولدته عقلية راعى البقر. لذلك فإن الصورة هنا معقدة ومثيرة للاضطراب.

وعندما نعود إلى مشهد قصف القنابل فى فيلم "الخيالة الخفيفة"، فإن القنابل تسقط ويموت الرجال، خاصة من فرقة الخيالة الخفيفة، لكن موتهم هو موت رومانسى، فتضع الكاميرا يسجل لحظة الموت بشكل قريب لتصوير مايكل باى للموت فى الحرب، وبهذا المعنى فإن وضع الكاميرا يدعم هدفًا بصريًا مفرطًا فى التبسيط.

فى هذه المناقشة لفيلم وينسر "الخيالة الخفيفة"، حاولت أن أقدم صورة إيجابية للمخرج الحرفى، الذى يفضل التناول المباشر، الفردى، والمتسق مع وضوح سرد الأحداث، والذى يهدف إلى التسلية وليس إلى إثارة الفكرة. إن هذا لا يعنى أن المخرج الحرفى ليس طموحًا فى اختياراته لمادته، فبالرجوع إلى أعمال مخرج حرفى آخر هو أدريان لين، يمكننا أن نقارن بين معالجته لموضوع معين بمعالجة مخرج آخر لمادة الموضوع نفسه، فكل من كوبريك ولين قدم نسخة سينمائية عن رواية نابوكوف "لوليتا"، وتدور نسخة كوبريك (١٩٦٢) عن رجل متقدم فى العمر يقع فى هوى فتاة صغيرة جميلة، لكن المعالجة تحتشد بالمفارقة والسخرية ووجهة النظر المتسمة بالحدة. أما نسخة لين (١٩٩٤) فهى معالجة حَرْفية لقصة رجل متقدم فى العمر يقع فى حب فتاة مراهقة، وهى خالية من السخرية أو المفارقة، لكنها ميلودراما مباشرة وبسيطة، ومأساوية أيضًا، بينما تصبح نسخة كوبريك تعليقًا على أمريكا الخمسينيات وأخلاقياتها، لذلك فإن نسخة كوبريك لاتزال حتى اليوم تثير الأفكار كما فعلت عند عرضها الأول.

وفى عام ٢٠٠٢ صنع لين إعادة لفيلم كلود شابرول "امرأة خائنة" (١٩٧٦)، ومرة أخرى توضح المقارنة بين النسختين الفرق بين فكرتين للإخراج، ففيلم شابرول يدور حول زوج غيور يعتقد أن زوجته تخونه، لذلك يستأجر محققًا خاصًا ويكتشف أنها تخونه بالفعل، وعندما يزور عشيقها يجده رجلاً لطيفًا، لكن غضبه يتغلب عليه فيقتل العشيق، ليمضى الفيلم بعد ذلك فى الكشف عن شعوره بالذنب والقبض عليه فى آخر لقطة لينال العقاب. إن الفيلم حافل بالمفارقة، فهذا الرجل البسيط ذو الزوجة الجميلة لا يستطيع تصديق أنها مخلصة له بنفس قدر إخلاصه لها، لذلك تسيطر هواجسه على حياته، وربما يكون هو السبب فى خيانتها له، لكن الفيلم لا يشرح لنا ذلك، غير أن تعاطفنا يكون معه، إننا نفهمه، بل يمكن أن نغفر له انتهاكاته.

أما لين فلا يبدى مثل هذه المفارقة فى نسخته السينمائية، فالفيلم يتحول إلى أن يكون ميلودراما حول زوجة تبحث عن الإثارة من خلال لقاء جنسى، وهى تعثر على هذه الإثارة مع رجل فرنسى (فى إشارة غير مباشرة لفيلم شابرول)، وفى النهاية فإن

الزوج يعثر عليه ويقتله. ماذا على الزوج والزوجة أن يفعلا؟ يمضيان فى حياتهما كما لو أن شيئًا لم يحدث؟ يعترفان للشرطة؟ إننا لن نعرف أبدًا، حيث يتركنا لين فى شك حول مصيرهما . ليست هناك سخرية، بل اضطراب، فى تلك المعالجة الهشة لموضوع الخيانة الزوجية. وإن افتقاد المفارقة أو النزعة العاصفة يتركنا مع السرد دون وجهة نظر المخرج.

هناك مثال أخير يوضح كيف يختلف المخرج الحرفى عن المخرج الجيد ، الذى سوف يكون موضوعنا فى الفصل التالى. يمثل روب مارشال، مخرج الفيلم الحائز على الأوسكار "شيكاغو" (٢٠٠٢)، المخرج الحرفى، بينما يقدم لنا بوب فوسى، مخرج "كاباريه" (١٩٧٢) أكثر من مجرد إتقان الحرفة. فلو كانت هناك فكرة للمخرج تطوف حول فيلم "شيكاغو" فسوف تكون أن الأفلام التى تدور حول الراقصين الطموحين للشهرة يجب أن تكون أفلامًا ممتعة، وبالتالى فإن أداء الممثلين والتصوير يجب أن يتسما بالفتنة والحيوية، أو باختصار: المتعة. ورغم أن فيلم "كاباريه" يدور أيضًا حول راقصين فى بداية حياتهم الفنية، فإن الأداء هنا يتجاوز المتعة، فالفكرة الإخراجية عند فوسى هى أن برلين فى عشرينيات القرن العشرين كانت مكانًا بائسًا، وفى مثل هذا الجو تسقط كل الحواجز، فالنزعة الحسية، والقلق، ومجرد أن تعيش اللحظة، والعنف، تصبح كلها الواقع الجديد. وعندما كان فوسى يقود الممثلين والراقصين والمغنين فإنه كان يسعى إلى هذا المعنى المتضمن، فمدير المسرح يتسم بالسخرية المريرة الحادة، أما سالى باولز فتتسم بالحسية، وهكذا بقية الشخصيات. وعندما قدم فوسى أغنية النازى فى حديقة البيرة، قام بالتركيز على البراءة الشابة للمغنين (على النقيض مما تتضمنه كلمات الأغنية). لقد كانت النتيجة فيلمًا موسيقيًا ممتعًا لكنه مثقل بالمعانى المتضمنة، وكان هذا نتاج فكرة بوب فوسى الإخراجية. إن بوب فوسى مخرج جيد، بينما يبقى بوب مارشال فى مستوى المخرج الحرفى، وسوف نتحول فى الفصل القادم إلى المخرج الذى يضيف قيمه إلى مشروعه: المخرج الجيد.

الفصل الرابع

المخرج الجيد

- المخرج الجيد يستخدم تفسير النص لكى يجد مستويات متعددة لتفسير القصة.
- التفسير يجعل السرد أكثر تعقيداً.
- قد ينتج التفسير من تناول المخرج للشخصيات - على سبيل المثال: قد يختلف هدف الشخصية عن التوقعات، أو قد يستخدم المخرج عنصر المفاجأة فى الحبكة لكى يحدث تحولاً فى الشخصية ومسار تطورها الدرامى.
- يمكن للمخرج أيضًا أن يستخدم معنى متضمنًا محدداً لكى يغير معنى السرد.
- وجهة نظر المخرج تكون أكثر وضوحًا فى حالة المخرج الجيد.
- إدارة الممثل وتوجيه الكاميرا يدعمان فكرة المخرج فيما يتعلق بالمعنى المتضمن، أو يخلقان إحساساً أعمق بالشخصية الرئيسية.

يقدم المخرج الحرفى قصة سردية مباشرة، على نحو يتسم بالوضوح المصقول الذى يركز على أسلوب التمثيل، وقراءة النص، وتنفيذ التصوير السينمائى الذى يحكى القصة بدون معانٍ متضمنة. إن هدف المخرج فى هذه الحالة صريح وواضح، ويمكن أن تكون النتيجة شديدة النجاح. أما المخرج الجيد فهو أكثر طموحًا، ويستخدم استراتيجيات لكى يضيف قيمة إلى المشروع. وإن هدفنا من هذا الفصل هو اكتشاف كيف يمكن إضافة هذه القيمة، وأن نضرب الأمثلة على ذلك. والمناطق الثلاث الرئيسية لنشاط المخرج هى قراءة النص، وأداء الممثلين، والتفسير البصرى. وبالطبع فإن فكرة المخرج هى أن يقرر اختيارات مفيدة وفعالة. ولكن ما هى بالضبط فكرة المخرج، وكيف تؤدى دورها فى المشروع السينمائى؟

كيف تعمل فكرة الإخراج ؟

تقدم لنا النسختان السينمائيتان لفيلم "مرشح من منشوريا" الفرصة لكى ندرس اثنين من المخرجين يطبقان فكرتين إخراجيتين مختلفتين للقصة نفسها، والفيلمان يعتمدان على سيناريو جورج أكسيلورد عن رواية ريتشارد كوندون، وكلاهما يركزان على حبكة صنع قاتل من خلال غسيل المخ - قاتل مدرب على قتل مرشح للرئاسة فى مؤتمر سياسى. إن هذا القتل سوف يتيح للأشرار ومن يدعمونهم (الشيوعيون فى نسخة عام ١٩٦٢، وشركة متعددة الجنسيات فى نسخة عام ٢٠٠٤) السيطرة على الرئاسة، وبالتالى استخدام أكثر البلدان قوة فى العالم لتحقيق أهدافهم، وبهذا المعنى فإن كلاً من النسختين هو فيلم تشويق سياسى يعتمد على تيمة "البارانويا".

فى نسخة ١٩٦٢ التى أخرجها جون فرانكينهايمر، يكون التركيز على ريموند شو، القاتل الذى تم غسيل مخه فى منشوريا. إن أمه تنتمى إلى الجناح السياسى المحافظ فى السياسة الأمريكية، وهى عميلة أمريكية تتحكم فى ابنها لصالح الشيوعيين،

أما زوجها فهو نائب أمريكى مرشح لمنصب نائب الرئيس، وسوف يصبح مرشحًا للرئاسة فى حالة نجاح عملية الاغتيال. لكن هناك بينيت ماركو، الذى كان القائد العسكرى لريموند فى كوريا، تنتابه الكوابيس، فهو يظل يحلم المرة بعد الأخرى بأن ريموند يقتل أفرادًا من دوريتهما فى كوريا بدلاً من أن ينقذ الفرقة، وهو الإنقاذ المزعوم الذى حصل ريموند بسببه على ميدالية الشرف. وتدفع هذه الأحلام ماركو للبحث عن الحقيقة حول ريموند شو ويحاول أن يوقفه عن ارتكاب الاغتيال.

إن ريموند شو هو الشخصية الرئيسية فى هذه النسخة لفيلم "مرشح من منشوريا"، وسياق الحرب الباردة يعطى فيلم عام ١٩٦٢ مسحة من الرعب الذى يمكن تصديقه، كما يحتشد سيناريو أكسيلورد بالمفارقات حول سياسات الحرب الباردة، بالإضافة إلى الانقسام العنصرى الداخلى - إن جنديًا زنجيًا يرى الشيوعيين فى أحلامه كراهبات زنجيات، بينما يراهم ماركو - الرجل الأبيض - كراهبات بيض (كرمز لأعمدة المجتمع). كما تحتوى نسخة فرانكينهايمر على قدر من الفكاهة ، فكاتب العمود الصحفى ينام فى رداء زوجته المتوفاة، وفى حفل الأزياء تظهر ابنة السيناتور جوردان، حبيبة ريموند شو السابقة، وهى ترتدى زى ملكة القلوب، وملكة القلوب هى الحافز السرى البصرى لوضع ريموند فى حالة نوم مغنطيسى، وفى هذه المرة فإن حالة الطاعة التى سوف تستولى على ريموند ستكون لهدف طيب، وهى تطوير علاقته بالمرأة التى يحبها.

كما تحتوى نسخة فرانكينهايمر على مشاهد جريئة، مثل مشهد المحادثة المغرية فى قطار بين ماركو - وهو فى وسط نوبة من الهلع - وروزى، المرأة التى سوف يحبها. هناك مشهد آخر لاعتراف ريموند شو: "إننى أعلم أننى شخص غير محبوب"، وفى هذا المشهد يحكى ريموند عن علاقته مع جوسلين جوردان عندما كان محبوبًا، وينتهى المشهد بأن تطأ أمه المكان لتدمر العلاقة.

إن المفارقة والحس الساخر، والمشاهد الجريئة، من السمات المميزة للنسخة الأولى من الفيلم، لكن هذه السمات تغيب عن النسخة الأخيرة، فقد كانت فكرة فرانكينهايمر

الإخراجية هى التركيز على السلطة وفقدانها، سواء على المستوى السياسى أو الشخصى، وهذه الحبكة تنبع من طبقة خفيفة فى أعماق الحبكة، فى خلق قاتل من أجل أهداف سياسية. ولكى نوضح كيف تؤدى فكرة المخرج دورها فإنه يجب علينا أولاً أن نتأمل طريقة تجسيد الشخصيات، فريموند يفتقد السلطة فى علاقته بأمه وبالشيوعيين الذين يتلاعبون به، كما أن بينيت ماركو يفتقد السلطة وهو ضحية لأحلامه المتكررة، إنه بلا سلطة كرجل عسكرى أصبح خاضعًا للسلطة السياسية، والأكثر أنه بلا سلطة كرجل يعانى من الاضطراب داخل النظام العسكرى نفسه. على الجانب الآخر فإن السلطة كامنة داخل الخداع العلمى للشيوعيين (إنهم يقيِّمون جهاز غسيل المخ من خلال تنفيذ عملية اغتيال فى كل مرحلة من مراحل اختبار الجهاز)، كما تكمن السلطة السياسية فى أم ريموند شو، وفى التأثير الشيوعى من خلال أم ريموند فى زوجها السيناتور ومن خلال ترشيحه كنائب للرئيس بواسطة حزبه.

فى الجانب البصرى، عبرت اختيارات الكاميرا التى قام بها فرانكينهايمر عن السلطة وفقدانها، فكثيراً ما كان يستخدم الكاميرا المتحركة، والعدسة واسعة الزاوية أو البؤرة العميقة، لكى يخلق إحساساً بالسلطة، وعندما نرى ريموند فى منزل أمه، فإن عمق البؤرة فى اللقطات التى تدور منزلها يوحى بسلطتها، وسيطرتها على مقدمة الكادر فى هذه الصور تقول لنا إنها على قمة الهرم من هذه السلطة، ونادراً ما ظهرت سلطة الأم على هذا النحو البصرى الموحى فى الأفلام.

من جانب آخر فإن فقدان السلطة يظهر فى المنطقة الوسطى من عمق الكادر أو فى الخلفية منه، حيث يقبع فى الغالب ريموند شو أو بينيت ماركو، وضحايا ريموند، ومدير مكتبه الصحفى، والسيناتور جوردان، وجوسلين جوردان، وباستخدام كاميرا متحركة للاقتراب من هؤلاء الضحايا، نتأكد من عجزهم التام عن امتلاك السلطة، ونرى الموت ينتشر فى ثنايا الصورة.

وإذا كانت النسخة الأصلية لفيلم "مرشح من مانشوريا" تدور حول السلطة الخارجية (سواء فى امتلاكها أو فقدانها)، فإن نسخة جوناثان ديمى فى عام ٢٠٠٤

تدور أكثر حول السلطة الداخلية، فسواء كان يصور حالة الانحدار إلى الجنون، أو كيف يسرى الجنون فى الدوائر السياسية والاقتصادية المتداخلة، فإن اهتمامات ديمى تصبح أكثر فردية وشخصية. وفى هذه النسخة يصبح بينيت ماركو هو الشخصية الرئيسية، بينما يحتل ريموند شو مكانًا فى الحبكة كان يحتله ماركو فى النسخة السابقة. ففى فيلم ديمى وتعرض كل من شو وماركو لزرع شرائح فى أجسامهم تجعلهم أكثر طاعة لهدف الشركة: اغتيال الرئيس، وفى هذه النسخة أيضًا فإن نائب الرئيس ريموند شو سوف يصبح رئيس الشركة بدلاً من أن يكون رئيس البلاد، أما عائلة جوردان التى لعبت أدوارًا شخصية فى النسخة الأولى، فإنها تمثل هنا الخصوم السياسيين. وروزى، حبيبة ماركو فى النسخة الأولى، هى الآن عميلة للمباحث الفيدرالية تحقق فى ادعاءات ماركو، وهى تتظاهر بالاهتمام العاطفى به، ورغم أنها تكرر حوار جانيت لى فى النسخة السابقة، فإنها تلعب هنا دورًا أكثر محورية.

لقد كانت فكرة ديمى الإخراجية هى أنه عندما تكون البارانويا حقيقية فإنها ليست جنونًا، لكنه يلعب على إحساس داخلى بالجنون والبارانويا، خاصة لدى ماركو. وبرغم أن شو وآل ميلفين (جيفرى رايت) يبتعدان عن الاتزان (فكلاهما مضطربان متعبان)، فإن الجزء الأكبر من الجنون الداخلى يبقى من نصيب ماركو، ولكى يعمق ديمى هذه الفكرة، فإنه يستخدم المزيد من اللقطات المقربة واللقطات المتوسطة أكثر من المعتاد، بينما يقتصر دور اللقطات العامة أو ذات الزوايا الواسعة على توضيح السياق، لكن ديمى لم يكن مهتمًا بالسياق بقدر اهتمامه بابتعاد الشخصيات عن السياق. وهو يستخدم لقطات يجد فيها ماركو نفسه وسط زحام البشر والأشياء، مما يزيد من شعور الاضطراب وأن هناك شيئًا خاطئًا يحدث. بالإضافة إلى ذلك فإن سرعة إيقاع اللقطات والمشاهد، خاصة فى بداية الفيلم، توحى بالتشتت والتمزق، وبأن كل الدوائر لا تعمل على نحو صحيح.

لكن أداء الممثلين لا يؤدى دوره هنا تمامًا فى الإيحاء بهذا الشعور بالجنون والبارانويا، فالأداء يميل إلى الكثير من الواقعية، ويمكن أن نضرب مثالاً هنا لكى أوضح كيف يمكن للفكرة الإخراجية وأداء الممثلين أن يتناغما، فعندما أخرج إيليا كازان

فيلمه "بهاء العشب"، استطاع أن يضبط أداء الممثلين على مقام فكرته الإخراجية. تدور أحداث هذا الفيلم فى كانساس فى عام ١٩٢٨، وتحكى عن قصة حب بين مراهقين: إن دينى فتاة جميلة فقيرة، وباد فتى أنيق ثرى. إن العاطفة والرغبة الجنسية تسيطر عليهما، لكنهما واعيان بتحذير آبائهما، فأم الفتاة تحكى لابنتها عن أن الأولاد لا يحترمون الفتيات اللائى تذهبن إلى آخر الشوط فى علاقاتهن، بينما يخبر أبو الفتى ابنه عن أن لديه خططًا له (أن يذهب إلى جامعة ييل ويتولى كل أمور العمل)، ولو جعل دينى حاملاً فإنه سوف يضطر للزواج منها (ويدمر حياته).

يبدأ كازان الفيلم بلقطة متوسطة، حيث يتبادل باد ودينى القبلات المحمومة فى سيارته المكشوفة التى وقف بها بالقرب من شلال، وفى قلب هذا المشهد إحساس طاغ بالنزعة الحسية، لكن المشهد ينتهى بشعور باد بالإحباط لأن دينى لا تريد أن تتجاوز العناق والقبلات. أما المشهد التالى فيدور بين دينى وأمها بعد أن أوصلها باد إلى منزلها، ثم يأتى مشهد عودة باد إلى منزله وحديثه مع أبيه. إن كلاً من دينى وباد يحاول أن يشرح مشاعره، لكن الأم والأب لا يعترفان بهذه المشاعر. وإذا كانت الرغبة تسيطر على دينى وباد، فإن الأم والأب - كلاً فى ناحية - يحاولان تحذير الأبناء من عواقب هذه الرغبة، وهنا تظهر براعة كازان فى إدارة الممثلين، وكيف يعمق بذلك فكرته الإخراجية، وفكرته هى أن المشاعر الجنسية شىء حقيقى وطيب، وأن كبحها يؤدى إلى التدمير.

وفى المشهد بين دينى وأمها، تؤكد الأم موقفها من العلاقة، لكن دينى تسأل الأم إذا ما كانت قد شعرت (مثل شعور دينى تجاه باد) بالرغبة تجاه زوجها والد دينى، وعند تلك النقطة تحتضن دينى أمها وتتعلق بها، بينما تقول لها الأم أن النساء لا تحببن الجنس، لكنهن فقط تخضعن لرغبات أزواجهن الجنسية بعد الزواج، وعندما لا تكون دينى غير محتضنة أمها فإن الأم تمضغ شطيرة بصوت مسموع. إن الاحتياجات الإنسانية لكل شخصية واضحة فى مركز المشهد على النقيض من الحوار المنطوق، وبالنسبة إلى كازان فإن الحاجة للتلامس بين البشر أكثر أهمية من الكلمات التى تقال.

سوف نجد توازياً لذلك فى المشهد بين باد وأبيه، فباد يحاول أن يؤكد أنه يحب دينى، لكن الأب يرد عليه بقوة الحجة من خلال التلاعب بطموحات الابن، وبين الحين والآخر فإن الأب يلكم ابنه فى مزيج من الفخر والعدوانية، وبينما نراه يلكم كتف باد فإننا نعى مرة أخرى مدى الاحتياج الجسدى لهذه الشخصيات لكى تتواصل، ومرة أخرى أيضاً يستخدم كازان إدارته للممثلين لكى يصور أهمية ما هو جسدى، فالحقيقة بالنسبة إلى كازان هى أن الحياة نفسها تكمن فى الرغبة وفيما هو جسدى ومادى، بينما يكون كبح هذه الرغبات والتحكم فيها مؤدياً إلى أن نعيش نصف الحياة أو ربما أسوأ، كما سوف توحى لنا فيما بعد المأساة التى تنتظر هذين الحبيبين.

وبالعودة إلى معالجة ديمى لأداء الممثلين فى "مرشح من مانشوريا"، فإننى قلت إن هذا الأداء فى مجمله يميل بشدة نحو الواقعية، فرغم تقديم ريموند شو وأمه باعتبارهما يتسمان بالنزعة السياسية والنرجسية، فإننا لا نجد أثراً للإحساس بالجنون، كما لا نشعر بهذا الجنون بالنسبة إلى شخصية ماركو. ولأن شخصية روزى ليست هنا كمجرد شخصية عابرة توضع فى طريق ماركو خلال إحدى نوبات الهلع التى تجتاحه (كما هو الحال فى النسخة الأولى)، بل إنها عميلة للمباحث الفيدرالية تم زرعها فى مجرى الأحداث، فإنها تعطى مصداقية لتصرفات ماركو غريبة الأطوار. وبالتالى فإن أداء جيفرى رايت وحده لشخصية آل سيلفين هو الذى يوحى بالجنون الضرورى لكى يجعل فكرة المخرج أكثر فاعلية بقدر ما كان توجيهه للكاميرا. إن واقعية أداء الممثلين توحى بأن التداخل السياسى والاقتصادى يعنى خطة محتملة ويمكن تصديقها، وبأسلوب أفلام التشويق المحبوكة، لذلك فإن الجمهور يشعر بالارتياح عندما يقتل ماركو كلاً من شو وأمه، ليمنعهما من اختطاف سدة الرئاسة. وإذا كان قد تحقق أن أداء الممثلين جاء فى نفس مقام فكرة المخرج، مثلما كان مع كازان و"بهاء العشب"، فإن النسخة الثانية من "مرشح من منشوريا" كان من الممكن أن تصل إلى الحيوية الهائلة للفيلم الأصلى.

وبعد أن تأملنا كيف تقوم فكرة المخرج بتحديد اختياراته، وكيف تقوم هذه الاختيارات بتعميق الفيلم النهائى، أو كيف تميز بين معالجتين للقصة نفسها كما هو الحال مع "مرشح من مانشوريا"، فإنه يجب أن نعود الآن إلى موضوعنا الرئيسى، وهو المخرج الجيد.

وأرجو ألا أكون قد جعلت البعض يتصورون أن هناك طريقة واحدة لكى يصبح المخرج جيداً عندما يذهب إلى آخر المدى فى تحقيق فكرته الإخراجية. وقبل أن نعطى دراسة حالة للمخرج الجيد، فإننى أود أن أتناول التنوع بين المخرجين الجيدين.

أولاً فإن كل المخرجين ليسوا متفوقين فى كل المجالات، وهذه المجالات (التى ينبع منها اختيارات المخرج) هى أداء الممثلين، والتصوير، وتفسير النص. وكما ذكرت سابقًا، فإن قوة كازان تكمن فى إدارة الممثلين، لكننى أضيف إلى ذلك أنه كان قوياً أيضًا فى تفسير النص، وفيلمه "أمريكا أمريكا" (١٩٦٢) نموذج جيد على ذلك، ففكرته الإخراجية هنا فى هذه الرحلة الملحمية لشاب من تركيا إلى أمريكا هى أن كل إنسان فى الحياة يكون إما سيداً أو عبداً، لذلك فإن فى كل مشهد - يشمل أبا وابنه، أو زوجاً وزوجته، أو صاحب عمل وعامل، أو حتى رفاق السفر - تقوم فكرة المخرج بتحديد شكل ونتيجة ومستوى الأداء فى كل مشهد، أما التصوير فى "أمريكا أمريكا" فيأتى فى المرتبة الثانية فى قوته بالنسبة إلى تفسير المخرج للنص.

على الجانب الآخر، يأتى التصوير ليحتل مركز القلب فى أعمال ريدلى سكوت، وفكرته الإخراجية فى "المصارع" هى: "ما هو الرجل؟"، وسكوت يهتم بكل مظاهر الرجولة: الابن، والأب، والصديق، والحبيب، والقائد. إن تصويره للشخصية الرئيسية - ماكسيموس - هى المثال على ما يتصوره عن الرجل : حازم، ومقدام، لكنه أيضًا رقيق وأخلاقى. أما الغريم - كومودوس - فهو من جانب أقل رجولة، فهو يصبح القيصر بأن يقتل أباه، إنه جبان، رجل فى حاجة دائمة إلى أن يكون مركز الاهتمام، يغار من خصومه، رجل يحتاج إلى أخته لتهدهده كى ينام. إن تصوير سكوت للرجولة يتسم بالقوة دائمًا، فماكسيموس فى مقدمة الكادر ويتم تصويره فى حالة حركة، كما أن

التصوير من زاوية منخفضة يوحى ببطولته. من ناحية أخرى فإن كومودوس يظهر فى المستوى الأوسط من الكادر أو فى الخلفية، وفى لقطات متوسطة بدلاً من اللقطات القريبة لكى يظهر لنا أقل رجولة، وهكذا فإن ريدلى سكوت يعتمد على عنصر التصوير لتوضيح فكرته الإخراجية.

أما الأخوان كوين فإن لديهما فكرة إخراجية مختلفة تمامًا فى فيلمهما: "يا أخى، أين أنت"، ففكرتهما أن الأوديسة الأمريكية أقل نبلاً من الأوديسة الأصلية، فهى تدور دائمًا حول الاهتمام بالذات وحول الدين، والخطيئة، والندم. إن هذه الفكرة التى تشبه الحواديت الخيالية تحتاج إلى أداء من الممثلين يميل إلى المبالغة، والمبالغة فى تفسير النص، وطريقة فى التصوير تتضمن نقيض الواقعية، ولنطلق عليها "حواديتية".

إن ما أريد أن أشير إليه هو أنه لكى يكون المخرج جيداً، فيجب أن تكون لديه فكرة إخراجية يعمل على تنفيذها باستخدام قدراته فى الإخراج: تفسير النص، وأداء الممثلين، والتصوير، كل ذلك فى توازن مع اهتمامات المخرج ومهاراته. والآن، فلننظر إلى دراسة حالة عن الإخراج الجيد.

دراسة حالة للإخراج الجيد

مايكل مان وفيلم ضحايا بالمصادفة

فى أفلام مايكل مان يمزج المخرج فى الفيلم الواحد بين عدة أنماط فيلمية، ويضع القيم الأساسية لأبطاله فى موضع اختبار، وكأن وجودهم نفسه يعتمد على تصرفاتهم خلال الأزمة. فشخصيات مثل اللص الوحيد فرانك فى فيلم "اللص" (١٩٨١)، وهوك آى فى "آخر رجال الموهيكان" (١٩٩٤)، ونيل المجرم وفينسينت الشرطى فى "مطاردة" (١٩٩٦)، وجيفرى المرشد ولويل المنتج التليفزيونى فى "المطلع على الأسرار" (١٩٩٨)

يعيشون جميعًا حالة اختبار، ويضطرون جميعًا للتخلى عن الكثير من أجل البقاء على قيد الحياة، إن كانت هناك فرصة حقيقية للبقاء على قيد الحياة. إن المخرج مايكل مان يكشف عن الشخصية الحقيقية وراء كل شخصياته الرئيسية، وفى هذه الحالة فإن الخصوم يعكسون فكرة المخرج فى أن الحياة اختبار. وسواء كانت الشخصية شريفة أو غير شريفة، محترفة أو هاوية، رأسمالية أو من دعاة حماية البيئة، فإن السرد يجعلها تختبر معتقداتها ومدى عمق هذه المعتقدات، وبهذا الاختبار وحده نعرف معدن الإنسان، تلك هى الفكرة الإخراجية عند مايكل مان، وهو بذلك شديد الاقتراب من هاوارد هوكس لأن كلاً منهما يستخدم النمط الفيلمى لكى يكتشف الإنسان. إن هذا يعنى بالنسبة إلى فيلم مثل "ضحايا بالمصادفة" (٢٠٠٤) أن مان يضع الشخصية الرئيسية فى مكان الشخص الذى وصل إلى حالة من الركود فى حياته، ولديه قدر متساوٍ من الأحلام والمخاوف. ويستخدم مان الخصم والحبكة ليضع البطل فى حالة من التحدى، علاوة على أن الجو المحيط بالشخصيات لا يتسم أبدًا بالحياد فى أفلام مايكل مان، كما أنه لا يساعد الشخصية الرئيسية، بل إنه يزيد من قدر التحدى.

السرد فى فيلم "ضحايا بالمصادفة" بسيط، فالبطل ماكس رجل أبيض يعمل فى قيادة سيارات الأجرة فى لوس أنجلس طوال اثنى عشر عامًا، ويحلم بأن يمتلك شركة تأجير سيارات فاخرة. وتبدأ الليلة ببساطة بركوب امرأة شابة معه، وهى تعمل فى الادعاء العام، وتبدو مشغولة بالزمن الذى سوف يستغرقه توصيلها إلى مكتبها، ويبقى ماكس رابط الجأش واثقًا من نفسه، وعندما ينتهى بها إلى المكتب تكون قد نشأت رابطة بينهما. أما الراكب التالى فيبدو مباشرًا صريحًا فى عرضه على ماكس أن يكسب ستمائة دولار فى هذه الليلة، مقابل أن يوصله إلى خمسة أماكن، ويوافق ماكس لتبدأ ليلة جهنمية بالنسبة إليه، فالراكب فينسينت قاتل محترف، وسوف يعلم ماكس أن هدفه الخامس سوف يكون المرأة نفسها التى أوصلها، فهى تُعدُّ مذكرة الاتهام لزعيم عصابة لتهريب المخدرات فى اليوم التالى، أما الأربعة الآخرون فهم الشهود فى القضية نفسها والذين يجب أن يتخلص منهم جميعًا القاتل المحترف.

إن الحبكة والاغتيالات، خاصة التهديد الماثل على المرأة، يدفع ماكس إلى أن يقف ليجد نفسه فى موضع الاختبار، وعلاقته مع وكيلة الادعاء من جانب، والقاتل المحترف من جانب آخر، هذه العلاقة تلعب دورًا مهمًا. فلو كان ماكس رجلاً حالمًا سوف يكون القاتل قويًا وعدوانيًا، ويسيطر على الموقف كله، وإذا كان ماكس عطوفًا على الآخرين فإن القاتل يبدو باردًا ولا مباليًا بالعواطف أو الاحتياجات. إن الشىء الوحيد الذى يجمع بين هذين الرجلين معًا هو سيارة الأجرة، التى تمثل بالنسبة إلى ماكس وسيلته لكسب العيش، بينما تمثل للقاتل وسيلة الانتقال التى اختارها لكى ينجز مهمته فى هذه الليلة العصيبة. إن المعنى المتضمن فى هذا السرد هو ماذا يثير الرجل العادى، أو حتى الرجل الخنوع، لكى يأخذ موقفًا؟ والإجابة واضحة: البقاء على قيد الحياة، بالإضافة إلى احتياج ماكس لإنقاذ المرأة وكيلة الادعاء.

لذلك فإن الحبكة والشخصية تمثلان بعدين مهمين فى اختبار أى نوع من البشر يكون ماكس، لكن لوس أنجلس فى الليل تلعب دورًا أيضًا، فهى كما نراها فى الفيلم ليست إلا طرقًا سريعة وناطحات سحاب رشيقة، والمرات القليلة التى بحث فيها ماكس عن المساعدة من أهل لوس أنجلس وجد التجاهل أو السخرية أو العدوانية، فطريقة مايكل مان فى تقديم البيئة المحيطة يكمن فى أنها باردة وعدوانية. إن هناك الكثير من البشر، لكنهم يعبرون فى الليل ويتركون ماكس لمصيره، وإذا لم يقف ليدافع عن نفسه فإن أحدًا لن يفعل ذلك. هذه هى لوس أنجلس كما قدمها مايكل مان فى فيلم "ضحايا بالمصادفة"، وهى التى تجعل الاختبار أكثر صعوبة.

وأخيرًا فإن علينا أن ندرس أسلوب استخدام الكاميرا الذى تبناه فى الفيلم، حيث نرى ماكس والقاتل المحترف فى لقطات قريبة وقد وضعت الكاميرا بالقرب منهما، كما لو كانا الرجلين الوحيدين فى العالم. فى المقابل فإن البيئة المحيطة تظهر كشىء موضوعى من كاميرا بعيدة، كما يستخدم مان لقطات من طائرة الهليوكبتر لكى ينظر إلى المدينة من أعلى، ويستخدم أيضًا اللقطات العامة لكى يتتبع مسار سيارة الأجرة،

ولن تتغير وجهة النظر إلا عندما يقوم فينسينت بعمله أو عندما يكون هناك ارتطام وشيك بالسيارة، ففى تلك النقاط يستخدم مان وجهة النظر الذاتية فى مكان موضع الكاميرا وحركتها.

وحتى فى مشهد الذروة عندما يحاول القاتل المحترف أن يقتل وكيلة الادعاء لكن ماكس ينقذها ويحاولان الهرب عبر نفق المترو الجديد، فى هذا المشهد يصنع مايكل مان تبادلاً بين اللقطات القريبة واللقطات العامة جداً لكى يضفى مسحة موضوعية على المواجهة، كما لو أن البيئة المحيطة (التى تظهر فى اللقطات العامة) لا تفعل شيئًا لمنع أو دفع الضرر (كما يظهر فى اللقطات القريبة) عن هؤلاء الذين يمرون عبرها. ومن خلال ذلك فإن مان يوحى بأنه إذا استطعت أن تنجو بنفسك فى ليلة ما بمدينة لوس أنجلس، فسوف تنجح فى البقاء على قيد الحياة فى أى مكان، وهذا ما فعله ماكس.

إضافة قيمة فنية للمشروع السينمائى

يتجاوز المخرج الجيد تلك الاختيارات التى يضعها المخرج الحرفى أمامه فيما يتعلق بـ:

١- مدى تعقيد السرد.

٢ - تناول الشخصيات.

٣ - تناول السرد.

٤ - عنصر المفاجأة.

٥ - وجهة نظر المخرج.

٦ - مكان وضع الكاميرا.

وفى الوقت الذى يتخذ فيه المخرج الحِرَفى تناولاً فرديًا لوضع الكاميرا (رومانسيا على سبيل المثال كما فى حالة سايمون وينسر الذى ناقشناه فى الفصل السابق)،

فإن المخرج الجيد يستخدم طرقًا أكثر تنويعًا لوضع الكاميرا. لقد أخرج أنطونى مان أفلامًا من نمط الفيلم نوار[(١)]، والويسترن[(٢)]، والأفلام الملحمية[(٣)]، وقد اشتهر بصنعه لصورة قوية، فهو يستطيع أن يزيد التوتر والقوة الدراميين عن طريق التبادل بين اللقطات القريبة واللقطات العامة جدًا. كما أنه كان يميل لوضع الكاميرا بالقرب من الحدث، لكى يؤسس التوتر بين الشخصيات فى مقدمة الكادر (الشخصية الرئيسية) وتلك التى فى الخلفية (الخصم أو الغريم)، وبكلمات أخرى فإن أنطونى مان يستخدم الصورة ذاتها لخلق التوتر بدلاً من الاعتماد على المونتاج وسرعة الإيقاع لخلق هذا التوتر (كما يفعل وينسر). إن هذا الاستخدام للسياق البصرى لتحقيق الحدة الدرامية ينطبق أيضًا على مخرجين جيدين آخرين، مثل جون فرانكينهايمر الذى ناقشناه فى جزء سابق من هذا الفصل، بالإضافة إلى رومان بولانسكى وجورج ستيفنس، وسوف نناقش كلاً منهما فى فصل لاحق.

وفيما يتعلق بتعقيد السرد، فلقد ذكرت فى الفصل السابق أن السرد مفرط فى التبسيط، سواء عند وينسر فى "الخيالة الخفيفة" أو عند مايكل باى فى "بيرل هاربور"، فكل شىء تتم التضحية به من أجل الحبكة، والحبكة لا تعطى إلا النظرة الرومانسية نفسها سواء بالنسبة إلى الشخصية الرئيسية أو لوضع الكاميرا. وإذا عدنا إلى أنطونى مان كنموذج لإضافة شىء آخر إلى الحبكة، فسوف نتأمل فيلمه الأول من نمط الويسترن "وينشيستر ٧٣" (١٩٥٠)، فالحبكة تتتبع مصير مسدس من النوع الذى

---

(١) الفيلم نوار: مصطلح فرنسى ترجمته الحرفية الفيلم الأسود أو الفيلم القاتم، ويطلق على نمط الفيلم البوليسى الذى يقوم ببطولته محقق سرى أصابته التجارب بالاكتئاب، وكلما مضى فى اكتشاف أسرار الجريمة، ازداد عالمه قتامة، وفى العادة فإن الظلال تغلب على الصورة فى هذا النمط.

(٢) الويسترن: النمط الفيلمى الذى يدور فى برارى الغرب الأمريكى وصحرائه، خاصة فى نهاية القرن التاسع عشر، وتكون الحبكة عن امتداد العمران والمدنية إلى المناطق البرية، ويمثل البطل فى هذا النمط سلطان القانون فى مواجهة الخارجين عليه من رجال العصابات والهنود الحمر.

(٣) الفيلم الملحمى: يدور فى زمان ومكان ممتدين، حيث تقع أحداث جسام لشخصيات تبدو أكبر من الواقع، وعادة يتعلق بفترة تاريخية بعيدة أو قريبة، مما يتطلب ميزانيات عالية الإنتاج.

يحمل الفيلم اسمه، وهذا المسدس أكثر من أن يكون مجرد سلاح، ففى بداية الفيلم يكون جائزة مسابقة للرماية، يفوز به البطل الأكثر براعة فى هذا المجال، لكن غريمه يسرق المسدس، ليفقده فيما بعد على مائدة للقمار على يد مقامر، يعرضه للبيع للهنود الحمر لكنهم يقتلونه ويسرقون المسدس، لكنه بدوره يلقى مصرعه على يد البطل الذى يستعيد المسدس ويستخدمه لكى يقتل خصمه فى لحظة الذروة لتبادل إطلاق الرصاص عند نهاية الفيلم.

ليست هناك أبداً علاقة بين فيلم "وينشيستر٧٣" والنزعة الرومانسية، بل إنها قصة عن سلسلة متواصلة من الخيانات. إن القوة التى يمثلها المسدس قوة مراوغة ولحظية، وهؤلاء الذين تستحوذ عليهم فكرة الاستيلاء عليه ينتهون بفقدانه، لأن الطريقة التى حصلوا بها عليه طريقة لا أخلاقية، وسرعان ما ينتهون إلى الدمار بسبب جشعهم ولا أخلاقياتهم. إن السرد يصبح أكثر قتامة عندما نعلم أن الغريم، الذى يبحث عن البطل بهدف قتله، ليس إلا شقيق البطل، والبطل يريد قتل شقيقه لأن هذا الشقيق قتل أباهما، وهكذا فإن القصة التى بدت فى البداية قصة حول سلاح أصبحت قصة قابيل وهابيل، مع معنى متضمن للتنافس بين أشقاء يسيرون فى طريقهم نحو ذروة مرعبة، يقتل فيها الأخ أخاه، وهو الشخص الوحيد الذى تربطه به صلة الدم.

وبالنسبة إلى رسم الشخصيات، لاحظ اختلافه فى "وينشيستر٧٣" عن رسمها فى "الخيالة الخفيفة" حيث كان يتسم بالرومانسية والتبسيط، فالرجال إما شجعان أو جبناء، والأستراليون مستقيمو السلوك أما البريطانيون فهم صارمون غريبو الأطوار. فى "وينشيستر٧٣" سوف نجد الاستقامة فى البطل وحده لين ماكادام، فهو بطل فى الرماية ملأه الغضب الذى يدفعه للانتقام لمقتل أبيه.

أما كل الشخصيات الأخرى فهى مثيرة للاهتمام، فالخصم داتش هنرى عدوانى لكنه أيضاً مندفع وغير ناضج، ويعمل زميلاه على أن يعيدا إليه توازنه. وشخصية وايات إيرب، الذى أشرف فى البداية على مسابقة الرماية، فهو رجل قانون، لكنه أيضاً

متحمس للحقوق المدنية ويمنح الرعاية للآخرين، وهو رفيق وصديق البطل لين، ويمثل له دور الأب والحكيم، وعليه أن يقى البطل من الانفجار بسبب غضبه. وفتاة صالة الرقص شخصية شريفة وظريفة بالنسبة إلى المواقف الخطرة التى تجد فيها نفسها دائمًا، وستيف خطيبها شخصية جبانة يحاول أن يصبح شخصًا يستحق الاحترام، لكنه يموت دون أن يحقق ذلك، أما واكو الذى قتله فهو مريض نفسى رومانسى، رجل يتمتع بخيانة الآخرين . إن كل هذه الشخصيات مركبة، وتجعل تجربة "وينشيستر٧٣" شهادة على عالم يسوده التشوش الأخلاقى، وهم يجعلون القصة أكثر تركيبًا، وتطور الشخصيات لا يجعل الحبكة بطيئة أو شديدة الازدحام.

وفيما يتعلق باستخدام حبكة الفيلم (تتبع رحلة المسدس) وعلاقتها بتركيب الشخصيات، فإن الحبكة مصممة بحيث تخفى الطبقة العميقة من الشخصيات، خاصة علاقة البطل بالخصم. وفى البداية فإن الحبكة تركز على التنافس بين لين ماكادام وداتش هنرى براون، بحيث نعتقد أن هذا التنافس يعود إلى مشكلة وقعت بينهما فى الماضى، ولكننا نكتشف فى النهاية أن داتش هنرى قتل والد لين، وفى نهاية الفيلم فقط نعلم أنهما شقيقان، وكل مرحلة من هذه الاكتشافات تغير مجرى قراءتنا للقصة. ففى الفصل الأول تبدو القصة وكأنها تدور حول أحد الخصمين الذى يحاول أن يثبت أنه الأكثر تفوقًا، وتصبح القصة فى الفصل الثانى قصة انتقام، ثم يأتى الكشف فى الفصل الثالث عن علاقة الشقيقين لتصبح قصة قتل الأخ لأخيه. وبمعنى ما فإن خيط تتبع المسدس (الحبكة) يخفى ما تدور حوله القصة بالفعل، لكن ما تدور حوله القصة يظل يتغير كلما كشفت القصة عن خباياها . بكلمات أخرى، فإن معالجة أنطونى مان للقصة فى "وينشيستر٧٣" يقدم المعانى المتضمنة والمفاجآت، لذلك فإن من إحدى علامات المخرج الجيد هى حكاية القصة فى مستويات متعددة. إن هذا يوصلنا إلى وجهة نظر مان فى القصة، وهنا نصل إلى نقطة مثيرة للاهتمام، فقد اعتبر الناقد أندرو ساريس المخرج أنطونى مان من أكثر المخرجين حِرَفية من الناحية التقنية، أو بكلمات

أخرى فإن مان بالنسبة إلى ساريس ليس له صوته الخاص، ومان نفسه وصف ذاته بأنه مخرج للإيجار. إن هناك مخرجين آخرين طاردتهم لعنة هذا النوع من الإطراء الباهت: فريد زينيمان (مخرج "فى عز الظهيرة" و"يوم ابن آوى")، وويليام وايلر (مخرج "الرجل الثالث" و"ليخرج الرجل صاحب الرقم الفردى")، وفى الحقيقة أننى أضع هؤلاء المخرجين تحت تصنيف المخرج الجيد، فهم جميعًا برعوا فى خلق صور أفلامهم، وأظهروا قوة كبيرة فى استخدام مزيج متداخل من الحبكة والشخصية كان يرفع من مستوى القصة بشكل عام. وفى حالة وايلر وكارول ريد، فإن استخدامهما للبؤرة العميقة يتمتع بالقوة نفسها كما فى فيلم أورسون ويلز "المواطن كين"، وفيلم وايلر "ثعالب صغيرة"، وفيلم ريد "الرجل الثالث"، هما من الكلاسيكيات فيما يتعلق باستخدام البؤرة العميقة فى خلق مقدمة الكادر وخلفيته لتصوير الصراع الجوهرى فى أفلامها.

وفريد زينيمان كان قادراً على صنع قصص معقدة ومركبة وجدانيًا، كما فى "رجل لكل العصور"، أو قصص بسيطة ذات مستويات ومعانٍ متعددة، كما فى فيلمى "من هنا وحتى الأبدية" و"فى عز الظهيرة". وهذا المخرج الذكى حافظ على سلامة القصة فى أكثر أساليب السرد تعقيداً فى السبعينيات، كما فى "يوم ابن آوى". وبالطبع فإن قدرة أنطونى مان على حكاية القصة بشكل قوى، وموجز، وبأسلوب بصرى مفعم بالقوة، كل ذلك يميز أعماله منذ "تى مين" و"السيد" وحتى "أبطال تيليمارك". إن كل هؤلاء المخرجين أحبوا القوة البصرية للوسيط السينمائى، ولم يكونوا جماليين لكنهم عكسوا أصواتهم الخاصة فى استمتاعهم باللعب بالوسيط الفنى. اليوم يتم الاحتفاء بمخرجين مثل كوينتين تارانتينو لأنهم يلعبون بالوسيط السينمائى، لكن فى فترات سابقة كان أنطونى مان، وويليام وايلر، وفريد زينيمان، وكارول ريد، مخرجين جيدين أظهروا استمتاعًا فى تصوير قصصهم، وهذه المتعة عنصر مهم فى تشكيل أصواتهم كمخرجين.

فكرة المخرج

لقد ناقشت الطرق العديدة التى يختلف بها المخرج الجيد عن المخرج الحِرَفى، لكننى لم أضف بعد إلى هذا المزيج النقطة المركزية فى مهارات المخرج، وهى فكرته الإخراجية، تلك العين التى تساعده على اختيار طريقة تصوير الشخصيات، وحكاية القصة، واستراتيجيات التصوير، التى سوف ترفع العمل إلى مستوى أعلى.

وفى حالة أنطونى مان، كانت فكرته الإخراجية تنبع أولاً وقبل كل شىء من النمط الفيلمى الذى يعمل من خلاله. وبشكل عام فإن نمط الويسترن يدور حول البطل والخصم الذى يمثل كل منهما قيمًا بعينها، فالبطل يمثل قيم حياة الرعى، والقيم الفردية الرومانسية المرتبطة بالماضى، وبالغرب، وهى القيم التى لا تختلف عن القيم الرومانسية لفرسان بلاط الملك آرثر. أما الخصم - من الجانب الآخر - فهو يمثل المدينة والقيم المادية، إنه يريد كل القطيع، أو كل الأرض، أو كل المال. إن البطل والخصم يتقاتلان فى الغرب الأمريكى، فى معركة تشبه الطقوس، حيث ينتصر البطل. إن هذا المفهوم الرومانسى - أو حتى البطولى - يتخلل أفلامًا مثل "رجل الغرب" لوايلر، و"عزيزتى كليمنتين" لجون فورد، و"ريو برافو" لهاوارد هوكس، وكل أفلام الويسترن الكلاسيكية.

ومع ذلك فإن مان قدم الغرب الأمريكى على نحو مختلف، فهو أكثرهم معاصرة، ورؤيته أكثر غموضًا حول الغرب وحول الشخصيات التى تعيش فى أفلامه. إن لين ماكادام مهووس على نحو عصابى بقتل خصمه/ أخيه، وربما كان من غير الدقيق أن نطلق صفة التشوش الأخلاقى على شخصيته، فهو بمعنى ما يشارك أخاه بعض المعتقدات دون أن يقر بذلك. أما المكان وهو الغرب الأمريكى، فيتسم بالجمال، لكنه فى سياق السرد الذى يظهر فساد قيم الغرب التقليدية، لا يصبح جمالاً شعريًا وإنما يحتشد بالخطر غير المتوقع.

الآن نصل إلى فكرة مان الإخراجية، ففى معالجته لنمط الويسترن لا تصبح الشخصية الرئيسية بطلاً، لأنه ليس شخصية رومانسية. إنه إنسان بكل ما فى الكلمة

من معنى، وهو كإنسان لا يختلف كثيراً عن خصمه، وفى هذا المكان الجميل من الغرب الأمريكى يكون سلوكه مشوشاً أكثر من كونه مثاليًا. إننا فى فيلم "وينشيستر٧٣" نرى صراع الشخصية الرئيسية صراعًا معاصرًا، فلدى البطل هواجسه، وهو يريد أن يبقى على قيد الحياة لكى يحقق هدفه: الانتقام من أخيه. وعندما ننظر إلى الصورة فإننا نرى شخصية لين ماكادام وهى محاصرة بوضع الكاميرا القريبة جداً. إنه فى مقدمة الكادر، بينما نرى فى الخلفية خصمه وأخاه داتش هنرى براون، وهذا الصراع الداخلى العميق يربطه بأخيه. إن الرجلين مرتبطان ببعضهما بصريًا رغم أنهما خصمان. وتتبادل اللقطات القريبة مع اللقطات العامة جداً، بحيث تتناقص حدة اللقطات القريبة بالمقارنة مع الجمال المبهر الذى تظهره اللقطات العامة جداً، والمفارقة فى هذا التجاور، المرة بعد الأخرى، تذكرنا بجنون الشخصية الرئيسية، فلو كان بطلاً، فهو فى أفضل الأحوال بطل معذب. إن هذا النمط فى الشخصية الرئيسية تكرر فى أفلام "المهماز العارى" و"رجل من لارامى" و"رجال فى الحرب"، وفى كل حالة تلعب المناظر الطبيعية الدور نفسه: أن تجعل من قرارات الشخصية الرئيسية معاصرة وحافلة بالمفارقة. كما نرى النمط نفسه فى الشخصية فى أفلام مان من نوع "الفيلم نوار"، مثل "يسير بحلول الليل" و"معاملة سيئة". إن فكرة مان الإخراجية هى دراسة التنازلات الأخلاقية لشخصيته الرئيسية، وجمال اللقطات العامة، سواء كانت فى الغرب الأمريكى أو كوريا أو شوارع المدن المعاصرة، وهى الفكرة التى تزيد من الغموض والتشوش الأخلاقى عمقًا.

الفصل الخامس

المخرج العظيم

- المخرج العظيم يبحث عن معنى متضمن عميق فى النص.
- المخرج العظيم يتعاطف مع الشخصية والسرد.
- المخرج العظيم يفضل المعالجة المباشرة لمادة الموضوع، فى تناول بسيط واقتصادى وموجز.
- تفسير النص ومعانيه المتضمنة هى التى تقود كلاً من إدارة الممثلين وتوجيه الكاميرا.
- الجرأة فى تفسير النص تحول التجربة من البساطة إلى الدهشة.
- المخرج العظيم شديد الحزم فى التعبير عن صوته.
- يمكن أن نقول الشىء نفسه حول أسلوب الفيلم، حيث يجب أن يكون شديد التميز.

يهتم هذا الفصل بالتفريق بين المخرج العظيم والمخرج الجيد، ولكى نلخص ما سبق فإن المخرج الجيد يضيف قيمة إلى المشروع الفنى، فهو يستخدم الأدوات السردية فى رسم الشخصية، والحبكة، والبناء القصصى، لكى يعطى قراءة ذات مستويات متعددة للنص، كما أننا نستمتع بعنصر المفاجأة الذى يضيف للقصة أبعاداً جديدة. ومن خلال فكرته الإخراجية، يقوم المخرج بالجمع بين التصوير، وأداء الممثلين، وقراءة النص، على نحو أوكسترالى، لكى يخلق معنى متضمناً يضيف بدوره عمقاً لتجربة مشاهدة الجمهور الفيلم.

أما المخرج العظيم فهو يحول هذه التجربة إلى مستويات أعلى عندما يستخدم فكرته الإخراجية لكى يضيف للفيلم صوتاً قوياً (أى رؤية للعالم خاصة بالمخرج). ففى فيلم "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨)، وعندما يصبح الكمبيوتر هال بشرياً تماماً بينما يتحول الإنسان رائد الفضاء إلى الآلية الباردة، فإن ستانلى كوبريك يقول لنا شيئاً عميقاً حول التصاقنا بالتكنولوجيا وحول التطور البشرى، ومرة بعد أخرى فى هذا الفيلم يتم تأكيد هذه الفكرة عن التطور البشرى عبر التاريخ، وكوبريك يستخدم المفارقة لكى يؤكد صوته (رؤيته)، وهو عندما يفعل ذلك فإنه يتحدى العديد من معتقداتنا حول التطور.

قبل ثلاثين عاماً من هذا الفيلم، قدم شارلى شابلن ملاحظة مماثلة حول التقدم البشرى والطبيعة الإنسانية فى فيلمه "العصور الحديثة" (١٩٣٦)، وكانت بؤرة رؤيته أكثر تحديداً: المصنع، فملاحظات شابلن الساخرة كانت تدور حول آلية الإنتاج، وكيف تؤثر هذه العمليات التطورية فى دفع الإنسانية إلى فقدان جانب كبير منها إلى درجة المأساة (بما يكشف بحق عن عبقرية شابلن الإبداعية)، عندما ينحشر البطل بالصدفة وسط تروس الآلة، وبالمعنى البصرى الروحى كيف يتم استهلاكه حياً بواسطة الآلة.

إن "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" و"العصور الحديثة" نموذجان على الأفلام العظيمة التى يصنعها مخرجون عظام، فكل من كوبريك وشابلن يحول السرد إلى طريقة مختلفة فى إدراك العالم وتصرفات البشر فيه، وهذا التحويل إلى مستوى أعلى هو من سمات المخرج العظيم. ويجب أن أضيف أن الأفلام العظيمة صنعها مخرجون استطاعوا تجاوز أفلامهم السابقة، وبكلمات أخرى فإن الأفلام العظيمة صنعها مخرجون جيدون، ومن الأمثلة على هذه الظاهرة "أفضل سنوات حياتنا" لويليام وايلر، و"فى عز الظهيرة" لفريد زينيمان، و"الغناء تحت المطر" لجين كيلى وستانلى دونين، "وقصة الحى الغربى" لروبرت وايز. وفى هذا الفصل سوف نقوم بالتركيز على المخرجين العظام أكثر من تركيزنا على الأفلام العظيمة، لأن هدفنا هو أن نفهم كيف يصبح المخرجون عظماء من خلال أعمالهم.

منذ أربعين عاماً، صنع أندرو ساريس فى كتابه الكلاسيكى "السينما الأمريكية"، تصنيفًا هرميًا للمخرجين الأمريكيين، وأطلق على الطبقة العليا "مجمع الآلهة"، وهو التصنيف الذى ضم دى. دابليو. جريفيث، وشارلى شابلن، وباستر كيتون، وأورسون ويلز، وجون فورد، وهاوارد هوكس، وإيرنست لوبيتش، وإف. دابليو. مورناو، وفريتز لانج. وبذلك فقد خرج من هذا التصنيف (أو نزل إلى تصنيف أدنى) مخرجون مثل ستانلى كوبريك، وجورج ستيفنس، وفرانك كوبرا، وبريستون ستيرجس. وليس من المفيد هنا أن نعيد النظر فى من اعتبرهم ساريس فى المرتبة الأعلى، أو أن نفند نتائج ساريس، لكننى أريد أن أركز على تعريف المخرج العظيم فيما يخص أدواته التى يعمل بها، وسوف ندرس ثلاثة مخرجين معاصرين لكى نطور مثل هذا التعريف، ولكن قبل أن نفعل ذلك فإن علينا أن نتحول إلى مسألة صوت المخرج.

صوت المخرج

لقد تناولت بالتفصيل موضوع صوت الفنان فى كتابى "الكتابة العولمية للسيناريو" (فوكال بريس،٢٠٠١)، ويمكن للصوت أن يكون متعلقًا بتخصص المخرج فى نمط فيلمى بعينه، أو يمكن للمخرج أن يستخدم نمطًا فيلميًا لكى يوضح صوته. فأنماط مثل المهزلة،

والدراما التسجيلية، والحواديت الخيالية، والروايات التجريبية، والأفلام التى لا تتبع خطًا سرديًا ممتدًا، تحتاج جميعًا إلى مسافة بين الفنان وشخصيات الفيلم وبنائه حتى يمكن لصوت المخرج أن يكون واضحًا بدلاً من أن يكون متضمنًا داخل رسم الشخصية، والمفارقة هى الأداة الأفضل لخلق هذه المسافة. فعندما يكون الصوت مرتبطًا بنمط فيلمى (على سبيل المثال كما فى ميلودراما جوزيف مانكفيتش "كل شىء عن حواء")، فإنه يتم الإفصاح عنه من خلال مواقف الشخصيات واختيار الكلمات (الحوار) المستخدم للتعبير عن هذه المواقف. فسمات مثل الاستعراضية المسرحية الدنيوية عند إديسون دى ويت، ونرجسية مارجو تشانينج (والعدوانية المرحة التى تستخدمها مارجو لتخفى هذه النرجسية) ومكر إيف هارينجتون، هى جميعًا صفات تخلق صوت مانكفيتش، فهو يستمتع بالحيوية والدعابة فى عالم المسرح، لكنه لا يهتم بموضوع سياسات النجومية.

والصوت – أيًا كان النمط الفيلمى – يصبح أكثر قوة لدى المخرج العظيم، فقد يصل هذا الصوت إلى الذروة فى الفيلم نوار كما فى فيلم بيلى وايلدر "سانسيت بوليفارد"، أو يمكن أن يتأثر بمادة الموضوع (أو يتكامل معها) مثل أفلام فرانسوا تروفو عن الأطفال "أربعمائة ضربة" (١٩٦٦) و"الطفل البرى" (١٩٧٠) و"تغير صغير" (١٩٨٢). من ناحية أخرى فإن صوت الفنان يمكن أن يكون هو موقفه من الوجود فى العالم، مثل المخرج كريستوف كيسلوفسكى واهتمامه الدائم بالوجود، وماهيته، وما يحتوى عليه، وحاجته التواصل مع كائن إنسانى آخر، كما يتضح على سبيل المثال فى فيلمه "فيلم قصير عن الحب".

وبالإضافة إلى الأصوات شديدة القوة للمخرجين العظام، فإن هناك سمات مميزة لأعمالهم، أولها هو المستوى غير العادى للعاطفة الجياشة، والمثال الجيد على ذلك هو الفيلم الصامت لكارل دراير "آلام جان دارك" (١٩٢٨). أما السمة الثانية فهى القدرة على المغامرة الفنية كما فى أعمال رومان بولانسكى التى سوف نناقشها فى فصل لاحق من هذا الكتاب، ويمكن أن نأخذ مثالاً على ذلك فى فيلمه "سكين فى الماء" (١٩٦٢). السمة الثالثة هى بساطة تناول المخرج لموضوعه. مثل فيلم إيرمانو أولمى "ساعى

البريد" حيث تبلغ البساطة حداً هائلاً بما يعطى الفيلم قوة تأثير كبيرة. والسمة الرابعة هى الاقتصاد فى السرد (أو الإيجاز البليغ)، أو القدرة على أن تقول الكثير فى لقطة واحدة، مثل فيلم لويس بونويل "حسناء النهار" (١٩٦٧) أو فيلم إيرنست لوبيتش "نينوتشكا" (١٩٣٩). وأخيراً فإن للمخرج العظيم أسلوبه المميز، الذى قد يقترب من الحس التسجيلى كما فى فيلم روبيرتو روسيلليني "صعود لويس الرابع عشر" (١٩٦٨) أو فيلم جيلو بونتيكورفو "معركة الجزائر" (١٩٦٨)، أو قد يميل إلى الأسلوبية الزائدة مثل فيلم لوكينو فيسكونتى "الفهد" (١٩٦٥) أو فيلم فيديريكو فيللينى " ٨" (١٩٦٢). وأياً ما كان مزيج هذه السمات لدى المخرج العظيم، فإنها تعمل جميعاً على تقوية صوت المخرج.

ثلاثة مخرجين عظماء من أمريكا

رغم أن هذا الجزء من الفصل يدور حول مخرجين أمريكيين، فإنه يجب أن أذكر أننى جاهدت كثيراً للوصول إلى اختيارات بعينها، فماذا يفعل المرء مع بيتر وير، الأسترالى الذى يصنع الأفلام فى أمريكا منذ "جمعية الشعراء الموتى" و"الشاهد" ؟ وماذا عن سام مينديز، المخرج المسرحى البريطانى الذى أخرج اثنين من الأفلام الأمريكية العظيمة: "جمال أمريكى" و"الطريق إلى الهلاك"؟ إن ما يجب أن يقال هو أن هوليوود كانت دائماً البيت الإبداعى للمهاجرين أو حتى الزائرين المؤقتين. لقد ذهبت جائزة الأوسكار الأولى فى التاريخ إلى فيلم "الشروق" الذى أخرجه الألمانى إف. دابليو. مورناو، كما أن تشارلى شابلن وإيرنست لوبيتش وألفريد هيتشكوك هاجروا إلى أمريكا، فى الوقت الذى كان فيه الأخيران مشهورين فى بلديهما الأصليين: ألمانيا والمملكة المتحدة. كذلك ويليام وايلر، وفريد زينيمان، وبيلى وايلدر، وميلوش فورمان، وبول فيرهوفين، هاجروا جميعاً من أوربا ليصنعوا أفلاماً مهمة فى أمريكا.

وعندما أتأمل الأفلام التى تم صنعها عبر الثلاثين عاماً الماضية (فيما عدا أعمال المخرجين الذين سوف نتناولها بعد سطور قليلة)، فإننى أستطيع تسمية عشرة أفلام

لمخـرجـين عظام: "كل هذا الجـار" (١٩٨١) لبـوب فـوسى، و"اللاعب" (١٩٩٢) لروبرت ألتمان، و"قائمة شندلر" (١٩٩٤) لستيفن سبيلبيرج، و"ليالى البعبع" (أو "ليالى رقصة البـوجى") (١٩٩٥) لبـول أندرسـون، و"افـعل الشىء الصـحـيح" (١٩٩٨) لسـبـايك لى، و"توتسى" (١٩٨٣) لسيدنى بولاك، و"الخط الأحمر الرفيع" (١٩٩٧) لتيرانس ماليك، و"صائد الغزلان" (١٩٩٧) لمـايكل تشيمينو، و"النهر الغامض" (٢٠٠٣) لكلينت إيستوود، وجميعها أفلام عظيمة لمخرجين عظماء.

إن اختـياراتى للمـخرجين الذين سوف أتناولهم هنا تعتمـد على أعمـالهم طوال الثـلاثين عـامًـا الأخـيـرة، فكل مـخـرج اسـتـخـدم - وبشكل يتطور باسـتـمـرار - فكرة للإخـراج ترددت أصـداؤهـا بقـوة فـى أعـمـاله، وسـوف ندرس كـلاً منهم على التـوالى: فرانسيس فورد كوبولا، وودى ألين، ومارتين سكورسيزى.

وأفـلام فرانسـيس فـورد كـوبولا: "الأب الروحى" (١٩٧٢)، و"الأب الروحى: الجـزء الثـانى" (١٩٧٥)، و"نهاية العـالم الآن" (١٩٧٩)، تشترك فى فكرة إخراجية واحدة، هى تقديم الأحداث السـردية لكل فيلم ليس باعتبارها أحداثًا قابلة للتصديق وإنما كـأوبرا، بما يتطلب تكثيف حدة الأحداث الدرامية. يدور كل من "الأب الروحى" و"الأب الروحى: الجزء الثانى" حول مايكل كورليونى كشخصية رئيسية، والاختـيارات التى يجب أن يتخذها مايكل تقع بين حياته المهنية (ما هو احترافى) وعائلته (ما هو شخصى)، وفى كل فيلم يخـتـار مـايكل الاخـتـيـار الاحـترافى ويضـحـى بالعـائلة. وإذا نظرنا إلى "الأب الروحى" كـأوبرا، فإنها تحتشد بأحداث احتفالية أو أزمات فى بؤرة الفيلم، مثل زفاف كونى، وضـرب زوجها لها، ومحاولة اغتيال دون كورليونى، واغتيال سونى، وتعميد ابن كونى، وقتل كل المسئولين عن العمل ضد مصالح دون كورليونى. أما فى الجزء الثانى فـهناك أحداث مثل محاولة اغتيال مايكل فى يوم تعميد ابنه، ومحاولة اغتيال هايمان روث، والثـورة الكوبيـة، واكتـشـاف مـايكل أن أخـاه فـريدو قد خـانه. وكل من الفيلمـين يتعامل مع هذه الأحداث كمشاهد مبهرة. لذلك فإن هناك إحساسًا طقسيًا يتخلل هذه الأحداث السـردية، والتركيز فيها يقع على الموت، والحب، وكل أحداث الحياة التى تعزز

الإحساس الأوبرالى. ومن الناحية الأسلوبية، فإن كوبولا يتبنى تناولاً بطيئًا متأملاً لكل هذه المشاهد، لتكون النتيجة نقيضًا للواقعية، أو نزعة مسرحية تشبه الأوبرا أكثر من كونها فيلمًا.

إن "الفيلم كأوبرا" هى الفكرة الإخراجية للمخرج، والتى تسود أيضًا فيلمه "نهاية العالم الآن"، فأفلام الحرب تميل فى العادة إلى تقديم أحداثها بأسلوب واقعى، مع التركيز على بقاء الشخصية الرئيسية على قيد الحياة، لكن التناول الأوبرالى عند كوبولا يؤكد أن الحرب جنون، والبطل منذ بداية الفيلم يناضل من أجل الحفاظ على عقله. إن رحلة الجنود عبر النهر لتوصيل قاتل لاغتيال الضابط المتمرد كيرتز، تشبه سلسلة من المشاهد فى نهر الجحيم، وعندما نصل إلى معسكر كيرتز نشعر أننا فى الجحيم، وعندما ينفذ البطل الأوامر الصادرة إليه بقتل كيرتز فإننا نعتقد تمامًا أنه قد يكون جنديًا صالحًا، لكنه يكون أيضًا أكثر جنونًا من خفاش فى الجحيم، لقد أنجز مهمته وفقد عقله، وهذه هى وجهة نظر كوبولا عن تأثير حرب فييتنام فى أمريكا، وباستخدامه الأوبرا كفكرة إخراجية فإنه ذهب إلى الحد الأقصى من أحداث "نهاية العالم الآن"، وصنع تجربة سينمائية تصلح كفيلم حربى على المستوى السردى، لكنها تحولت إلى دراما نفسية داخلية تعلق على الحرب، وهكذا كان صوت كوبولا عاليًا وواضحًا.

أما وودى ألين فلديه فكرة إخراجية قوية بدورها، وتعزز صوت الفيلم كما هو الحال مع فرانسيس فورد كوبولا. وفكرة المخرج عند وودى ألين أن يكون ممثلاً (كوميديًا يلقى النكات) فى الوقت نفسه الذى يكون فيه شخصية من شخصيات أفلامه، فعندما يمثل يلقى النكات، ويتحدث مباشرة إلى الجمهور، محطِّمًا الحائط بين الشخصية فى الفيلم والجمهور، أما حين يتقمص الشخصية فى الفيلم فإنه يبقى بداخلها ويعتمد على استراتيجيات السرد لكى يدعو المتفرج لكى يتوحد ويتعاطف مع الشخصية. باختصار إن فكرة وودى ألين الإخراجية هى أن المؤلف/ الممثل/ المخرج يخرج بين الحين والآخر من الفيلم لكى يعلق على تطور الأحداث. وبمعنى ما فإنه يبقى قريبًا إلى الإخوان ماركس كممثل له قناع فنى، أكثر من أن يكون ممثلاً على طريقة تشارلى شابلن أو باستر كيتون أو جيرى لويس.

كما تأثر وودى ألين تأثراً عميقاً بمخرجين عظام مثل إنجمار بيرجمان وفيديريكو فيلليني، والعديد من أفلامه تحمل تحية ولاء لهذين المخرجين، مثل "سبتمبر" (١٩٨٧) و"ذكريات ستارداست" (١٩٨٠)، وتأثيرهما يمكن أن نراه أيضًا على نحو غير مباشر فى معظم أفلام ألين مثل "جنايات وجنح" (١٩٨٩) و"دانى روز من برودواى" (١٩٨٤). ففى فيلم "جنايات وجنح" نرى الجانب المظلم من السلوك الإنسانى – التيمة المحورية عند بيرجمان – فى شخصية طبيب العيون الذى يهرب بجريمته عندما يلقيها على عشيقته. كما أن الإيمان أو فقدانه يظهر كثيراً فى أفلام بيرجمان وفيلليني، وتيمة السيرك (والمهرج) تسود فى معظم أعمال فيلليني، تمامًا كما هو الحال فى فيلم ألين "دانى روز من برودواى"، وفكرة السيرك شديدة القرب لسحر الوسيط السينمائى، وهى تيمة فيلم ألين "وردة القاهرة القرمزية"، وهو الفيلم الذى يحتوى على أصداء من فيلم فيلليني "الشيخ الأبيض".

لكن فكرة ألين الإخراجية تبدو أكثر وضوحًا فى أفلامه التى تدور عن الحب وعن العلاقات بين الناس، فبتأمل أفلامه "آنى هول" (١٩٧٧) و"مانهاتن" (١٩٨٠) و"هانًا وشقيقاتها" (١٩٨٦)، يمكننا أن نرى أن كل فيلم منها يركز على تنويعات مختلفة من العلاقات. ففى فيلم "آنى هول" نرى علاقة بين رجل يهودى وامرأة يهودية مختلفة تماماً عنه، بينما يكون التركيز فى "مانهاتن" على العلاقة بين رجل بالغ ومراهقة، حيث العمر – وليست الخلفية الثقافية – هو الذى يمثل الحاجز، أما فى "هانًا وشقيقاتها" فإن العلاقة المعقدة تكون بين رجل متزوج وشقيقة زوجته. إن ألين يلعب الدور الرئيسى فى الفيلمين الأولين، ودوراً مساعداً فى الفيلم الثالث، لكن الأفلام الثلاثة تتناول الاحتياج إلى الحب (أو إلى علاقة) فى المناطق شديدة التحضر فى المدن، ووسط مجتمع الشريحة العليا من الطبقة الوسطى فى مدينة نيويورك الآن، وفى كل حالة فإن الحب يقوم بدور حاسم وقوى، لكن العلاقات مقدر عليها بالفشل، لذلك فإن التركيز يكون على الشجن الناتج عن هذه العلاقات. وإن اثنين من أفلام ألين فى المرحلة الأخيرة: "أزواج وزوجات" و"إعادة بناء هنرى" تقوم بالتركيز على الشخصيات التى تعانى من الوحدة، هؤلاء المقدر عليهم أن يعيشوا بعد إخفاق علاقاتهم العاطفية.

ولكى نفحص بدقة كيف تعمل فكرة المخرج، فسوف نتناول أولاً فيلم "آنى هول"، الذى يأخذ فيه ألين دور الراوى لكى يعلق على سرد الأحداث، وعلى كونه يهودياً فى مجتمع من غير اليهود، وعلاقته بأمه، أو على الأبعاد الأخرى التى تجعله يشعر بأنه لا منتمى. إن ألين يشعر بالحرية فى أن ينثر هنا وهناك تلك الملاحظات خلال سرد أحداث الفيلم، كما أن هناك استراتيجية أخرى فى أن يجعل الشخصيات نفسها تواجه الجمهور وتخاطبه، مثلما يفعل عندما يقدم رفاق دراسته من المدرسة الابتدائية إلى المتفرج، ومن الناحية البصرية فإن كلاً منهم فى الخامسة من العمر، لكنهم يخبروننا بما يفعلونه لكى يصبحوا ناضجين، فالتناقض بين الصور الملائكية والسمات اللاإنسانية (مثل قول أحدهم: "أنا أتعاطى عقار ميثادون"، أو قول أخرى "أنا عاهرة")، هذا التناقض يصدم المتفرج ويوصل إليه فكرة أن الحياة تخيب ظنوننا، وهى ليست كما تبدو عليه فى طفولة المرء.

هناك استراتيجية ثالثة يستخدمها ألين لكى يحطم الحائط بين الشخصيات والجمهور، ولعل أكثر المشاهد شهرة فى هذا المجال هو من فيلم "آنى هول"، عندما يستعد ألين لمشاهدة فيلم أوبالس التسجيلى "الأسف والشفقة"، وهناك خلفه اثنان من الأكاديميين يثرثران، أحدهما رجل يحاول أن يبهر زميلته بملاحظاته وتفسيراته العديدة التى يعتمد فيها على منهج عالِم الاجتماع ووسائل الاتصال مارشال ماكلوهان، فيصاب ألين (أو بالأحرى الشخصية التى يقوم بها) بالإحباط، ويترك القاعة، لكى يظهر مرة أخرى مع مارشال ماكلوهان الحقيقى الذى يبدأ فى شرح النظرية للرجل الأكاديمى ثم يمضى منصرفًا، وهذا الانقطاع فى السرد لإدخال هذا المشهد عليه يجلب العالم الواقعى إلى داخل الفيلم.

إن استراتيجية الممثل/ الشخصية تُستخدم [illegible] أخرى فى فيلم "مانهاتن" لكى تركز على النزعة الرومانسية، لكن هذه [illegible] تتيح فى "هانَّا وشقيقاتها" الفرصة للشخصيات لكى تعترف [illegible] برغباتها وذنوبها. وفى كلتا الحالتين تعزز هذه الاستراتيجية قوة [illegible] مجرد قصة حب إلى تعليق عن

زمان ومكان محددين: نيويورك الآن. وبمعنى ما فإن فكرة ألين الإخراجية لم تجعله فقط راوى قصص يحرك العواطف (على طريقة فيلليني)، وإنما جعلته أيضًا فيلسوفا معاصرا يعلق على حياتنا وزماننا (على طريقة بيرجمان).

ولكى نفهم الفكرة الإخراجية فى أفلام مارتين سكورسيزى، فإننا نحتاج إلى مراجعة أفلام روبرتو روسيلليني، وروبرت بريسون، وياسوجيرو أوزو، ففى أفلامهم تكون لدى الشخصيات دوافع داخلية تجعلهم يبحثون عن تقدير الآخرين لهم، لكن ذلك يجعلهم يكتشفون أن العالم مخيب للآمال. ففى فيلم روسيلليني "مدينة مفتوحة" (١٩٤٥) تأتى خيبة الأمل من السياسة العملية غير الأخلاقية للفاشية والتى عملت على إفساد المجتمع والأفراد. أما فى فيلم بريسون "السياج" (١٩٧٠) فإن خيبة الأمل تكمن فى لامبالاة المجتمع والعائلة وقسوتها تجاه فتاة صغيرة بريئة وفقيرة. كما أننا نرى خيبة الأمل تتجسد فى فيلم أوزو "قصة طوكيو" (١٩٥٣) فى أنانية جيل (الأبناء) تجاه جيل آخر (الآباء). وفى كل من هذه القصص تعيش شخصية بنظام أخلاقى لا يساعدها، كما لو أن الشخصية تعيش مع نفسها حالة من الرضا (الروحى) لا تشاركها فيها العائلة والمجتمع، فتكون النتيجة هى خيبة الأمل، لكنها نتيجة مأساوية فى مستوى آخر.

إن هذه المأساة -- الفجوة بين الحياة الداخلية لشخصية وحياة أفراد العائلة، والمجتمع – هى الخيط الذى يربط بين أعمال مارتين سكورسيزى، فشخصياته تبحث عن حالة الرضا والأمان، لكن ما تجده هو عالم مادى، عالم سياسى لا يمنحها ما تبحث عنه. إنه عالم لا يقبلها، لتكون النتائج مأساوية دائمًا. والبحث عن حالة الرضا والأمان هى فكرة سكورسيزى الإخراجية.

إن هذه الفكرة واضحة تمامًا فى فيلمى سكورسيزى "الإغراء الأخير للمسيح" (١٩٨٧) و"كوندون" (١٩٩٩)، وهذا الفيلم الأخير عن حياة دالاى لاما، لكن هذه الفكرة تبدو أكثر رهافة وخفاء فى المعنى المتضمن لرحلة جيك لاموتا فى "الثور الهائج" (١٩٨٠) وبحث ترافيس بيكيل فى "سائق التاكسى" (١٩٦٧)، واختيار روبرت دى نيرو لكى يقوم

بالدورين يؤكد الحياة الداخلية القلقة التى لا تتوقف عن البحث، والتى تجسد فكرة المخرج وتجعلها أكثر وضوحاً.

إن سكورسيزى يبذل جهداً فائقًا لكى يضفى جواً أسلوبيًا معينًا على أفلامه، ففكرته الإخراجية متضمنة فى الصراع بين ما تريده الشخصية وما تجده. وقد قيل الكثير عن أن لدى سكورسيزى ميلاً لصنع نمط "الفيلم نوار"، لكننى لا أعتقد أن تلك هى الحقيقة. إن الطابع الأسلوبى قاتم فى "سائق التاكسى" و"الشوارع الوضيعة" و"كازينو" (١٩٩٥)، لكننى أعتقد أن تلك القتامة لها علاقة بالأحداث الدرامية أكثر من كونها محاولة متعمدة لصنع "فيلم نوار". وعلى سبيل المثال، فى فيلم "الثور الهائج"، لم يعد لاموتا بطلاً فى الملاكمة، وفقد عائلته بعد أن هجرته زوجته لأنه لا يتوقف عن ضربها بقسوة، ليصبح وحيداً، وها نحن نراه وهو يتدرب على مونولوج سوف يلقيه فى عرض بأحد النوادى الليلية، ونكتشف أنه رجل يستغل شهرته ومجده السابق لكى يكسب المال الذى يستطيع به تسديد ديونه. فى هذا المشهد يصور سكورسيزى رجلاً سقط من حالة النعمة والرضا التى تمتع بها خلال ممارسته للملاكمة على الحلبة، لقد كانت تلك هى لحظات لاموتا الحقيقية، وعندما فقدها سحبه التيار إلى العالم المادى، وكانت تلك هى مأساة لاموتا، لقد سقط من حالة النعمة التى كانت تتيح له التواصل مع شىء أكبر من الحياة، لقد كانت الحلبة، والملاكمة، وبطولته لوزن المتوسط، تعنى كل شىء بالنسبة إليه.

هناك عنصر آخر فى أفلام سكورسيزى يجب علينا أن نتناوله: الأسلوب، فسكورسيزى يستخدم الكاميرا الحيوية، المتحركة، الباحثة، على نحو ما نرى فى المشهد الافتتاحى للنادى الليلى فى فيلم "الرفاق الطيبون" (١٩٩٠)، ولقطات الكاميرا التى تتبع الحدث كأنها ترقص الباليه فى فيلم "الثور الهائج"، ولحظات التحضير المتوتر لمشاهد المعركة فى فيلم "عصابات نيويورك" (٢٠٠٢). إن سكورسيزى يستخدم الكاميرا، مع إضاءة بطريقة التضليل الجانبى، لكى يخلق الحيوية، ويوحى بحالة من البحث المتوتر، إن الحيوية هى الرغبة، والكاميرا المتحركة هى الأمل، والإضاءة هى

التوتر الذى سوف يتحطم أمامه الأمل بينما لا تستطيع الرغبة أن تتحقق. إن هذا التناول الأسلوبى يؤكد فكرة المخرج، إنه يجسد كيف أن الشخصية مفعمة بالأمل فى أن تجد حالة الرضا والنعمة، واستخدام الإضاءة يشير إلى صعوبة هذا الأمل.

إن كلاً من هؤلاء المخرجين الثلاثة يحول الأحداث السردية إلى شىء مختلف أكبر وأعمق من خلال فكرة المخرج. وفى حالة كوبولا فإن تناوله الأوبرالى يحول قصة عن العصابات إلى استحضار مفعم بالقوة لتجربة المهاجرين (عائلة كورليونى) المنغمسين فى قيم العائلة فى البداية، لكنهم يفقدون طريقهم، فالسلطة تفسد مايكل كورليونى ليفقد كل شىء كان هو وأبوه يعتزان بقيمته، وبذلك فإنه من خلال إخراج كوبولا أصبحت هذه الملحمة حكاية عن أمريكا باعتبارها فردوسًا مفقودًا.

أما فى حالة وودى ألين، ففكرته الإخراجية عن الممثل/ الشخصية تتيح له أن يعلق على أهمية الحب والعلاقات بالنسبة إلى شخصياته، وكيف أنهم - لأنهم لا منتمون (البطل اليهودى، أو البطل الكاتب على سبيل المثال) - يظلون خارج العالم الممكن للحب الذى يدوم. وبالتالى فإن أفلامه تجسد مرادفًا للحياة الأمريكية المعاصرة: نجاح مادى وسأم روحى.

ومارتين سكورسيزى بدوره يهتم بقيم الحياة الأمريكية، لكنه من خلال استخدام رؤيته الإخراجية - البحث عن حالة الرضا والنعمة - فإنه يعمق المفارقة فى هذه القيم. ففى هذا المكان الناجح، أمريكا، يصبح المقدس مراوغًا دائمًا، وتقود خيبة الأمل الحتمية شخصياته إلى العنف وتدمير الذات. إنهم يعانون من مصير الحياة خارج النعمة والرضا.

إن هذه التجسيدات القاتمة للحياة الأمريكية تتناقض بقوة مع الصورة الشائعة للحياة الأمريكية التى تتضمن النجاح، والثروة المادية، والسلطة غير المسبوقة فى تاريخ العالم. لقد سأل هؤلاء المخرجون الثلاثة أسئلة مهمة، وقدموا إجابات بديلة للرؤى الشائعة السائدة.

ثلاثة مخرجين معاصرين عظماء من خارج أمريكا

ركز المخرجون العظام من خارج أمريكا على قضايا محددة، ولعل أكثرها أهمية هى القضية العالمية التى تتناول تيمة التقاليد فى مواجهة التغير، وهناك مخرجون بعينهم قد دافعوا عن التقاليد بشكل ضمنى، مثل الهندى ساتياجيت راى فى "الأب بانشالى" (١٩٥٥) والياباني ياسوجيرو أوزو فى "بدايات الربيع" (١٩٥٦)، بينما دافع مخرجون آخرون بضراوة عن التغير، مثل الإسبانى لويس بونويل فى "ملاك الهلاك" (١٩٦٠) والفرنسى جان لوك جودار فى "عطلة نهاية الأسبوع" (١٩٦٨). أما بعض المخرجين الآخرين فقد قدموا لحظات وحركات فنية إبداعية، مثل الإيطالى فيتوريو دى سيكا وحركة الواقعية الجديدة، والألمانى جى. دابليو. باتست فى "صندوق باندورا" وحركة التعبيرية. وهناك آخرون قرروا أن تكون خططهم الإبداعية متجسدة فى إعادة قراءة الماضى من أجل العثور على طريق أفضل للمستقبل، مثل البولندى أندريه فايدا فى "رماد وماس" (١٩٦٠)، والمجرى ستيفان زابو فى "ميفيستو" (١٩٨٢)، بينما أعاد آخرون النظر فى الأنماط الفيلمية (التى تعتمد عليها ثقافتهم) كطريقة لإدخال ثقافات أخرى إلى مجتمعاتهم، وتقديم مجتمعاتهم إلى ثقافات أخرى، مثل اليابانى أكيرا كيروساوا فى "الساموراى السبعة" (١٩٥٦)، والدانماركى بيل أوجست فى "بيليه المنتصر" (١٩٨٦)، وأخيراً فإن هناك مخرجين استخدموا القصص الخرافية لكى يدفعوا بلدانهم لقبول التغيير، مثل الألمانيين فيرنر هيرتزوج فى "لغز كاسبار هاوزر" (١٩٨٤)، ومايكل فيرهوفين فى "الفتاة البذيئة" (١٩٨٩)، بالإضافة إلى الفرنسية كولين سيرو فى "الفوضى" (٢٠٠٢).

وأيًا كان التناول، فإن أوربا وآسيا أسهما بدرجة هائلة فى إضافة أسماء مهمة إلى المخرجين العظماء، وقبل أن نمضى إلى الدراسة التفصيلية لثلاثة من هؤلاء المخرجين، فإننى أود أن أذكر بعض الأفلام ومخرجيها، والذين يمثلون الإخراج العظيم، ولو كان هذا الكتاب يدور فقط حول موضوع هذا الفصل، لوجد المخرجون الآتية أسماؤهم المساحة الكافية التى يستحقونها.

إننى أضم إلى تصنيف المخرجين العظماء فولكر شلوندورف فى "الطبلة الصفيح" (١٩٧٩)، وتوم تايكفير فى "الأميرة والمحارب" (٢٠٠١)، وكلاهما من ألمانيا، والفرنسى إيريك زونكا فى "حياة أحلام الملائكة" (١٩٩٨)، والهولندى مايك فان ديم فى "شخصية" (١٩٩٨)، والدنماركى توماس فينتربيرج فى "الاحتفال" (١٩٩٧)، وكان هذا الفيلم الأخير - الذى يحمل أيضًا اسم "الوثائق" - هو أول أفلام حركة دوجما، ولعله أكثر الأفلام الأوربية تأثيراً خلال التسعينيات. كما أضم أيضًا من الاتحاد السوفييتى كلاً من إيليم كليموف وفيلم "تعال لترى" (١٩٨٧)، ونيكولاى ميخالكوف فى "بالقرب من عدن" واسمه الأوربى "أورجا" (١٩٩٤)، وكذلك الإيطالى بيرناردو بيرتولوتشى فى فيلم "فى حالة حصار" (١٩٩٩)، والبولندى كريستوف كيسلوفسكى فى "أحمر" (١٩٩٥)، والصينى زيانج ييمو فى "البطل" (٢٠٠٢)، فكل من هذه الأفلام يحول سرد الأحداث إلى نوع من التحدى الإبداعى للتقاليد أو لنمط الفيلم بطريقة متميزة ومتفردة. وبعد أن سجلنا هذه الملاحظة حول مخرجين عظماء وأفلامهم، فسوف نأخذ الآن نظرة تفصيلية على ثلاثة مخرجين معاصرين غير أمريكيين.

إن لدينا وفرة من الاختيارات، ولكى نختار ثلاثة فقط، فسوف أحدد مفهوماً يربط بين هؤلاء الثلاثة، فبدلاً من البحث عن شىء مشترك من الناحية القومية أو الأسلوبية أو الإبداعية (حركة دوجما على سبيل المثال)، فسوف أختار المخرجين الذين يُظهرون قدراً من الحرية فى اختيارهم الأدوات السردية لكى يحكوا قصصهم، وهؤلاء المخرجون الذين اخترتهم هم بيدرو ألمودوفار، ودينيس أركان، وإمير كوستوريتسا، وهم يتشاركون فى أن الأدوات السردية يجب أن تنصاع للطموح السردى للمخرج لكى يحكى قصة ذات طبيعة ثقافية محددة لكنها مع ذلك تتجاوز حدود هذه الثقافة. وهؤلاء المخرجون يتناولون تيمات عالمية مثل الصداقة، والعائلة، ودور الرجل ودور المرأة، والميلاد، والموت والحب، والعلاقات بين البشر، لكى يحكوا قصصهم بطرق جعلت كلاً منهم مهماً بالنسبة إلى السينما العالمية.

لقد كان بيدرو ألمودوفار يصنع الأفلام منذ أكثر من عشرين عامًا، وفى البداية قدم أفلامًا ميلودرامية حول كونه مثليًا جنسيًا، ومع ذلك فإنه استقر خلال الأعوام القليلة الأخيرة على فكرة إخراجية محددة أضفت على عالمه السينمائى تحولاً، وفكرته الإخراجية هى أن الرجل والمرأة يكمنان بداخل كل واحد منا، أيًا كان جنسه، والنتيجة هى أن يكون هناك رجل ممرض وامرأة مصارعة للثيران فى فيلمه" تحدث إليها" (٢٠٠٢)، وأب يتحول إلى امرأة ذات ثديين، وكذلك ممثل تحول إلى امرأة فى فيلم "كل شىء عن أمى" (٢٠٠٠)، وفى هذا الفيلم الأخير تدور القصة أساسًا عن أم تفقد - فى بداية القصة - ابنها المراهق فى حادث سيارة، فتعود إلى برشلونة لكى تخبر الأب، زوجها، لكى تكتشف أنه أصبح رجلاً له ثديان، لكنه/ لكنها لا يشعر بالمسئولية مثلما كان/ كانت قبل إجراء عملية تغيير الجنس، وهكذا تقرر المرأة أن تعيش مع صديق، ممثل كان قد أجرى عملية تغيير جنسى، وتنتهى القصة بدخول راهبة حامل رفضتها عائلتها، ويموت زوج المرأة بسبب مرض "إيدز"، وتموت الراهبة وهى تلد، وتتكون عائلة جديدة من المرأة البطلة، وصديقها المتحول جنسيًا، اللذين يتبنيان الطفل الوليد، رغم أن الأب الجديد امرأة. تبدو القصة قاتمة، لكن ألمودوفار يستخدم تصميم المناظر والتصوير ليخفف من هذه القتامة، وبذلك فإنها تبدى قبولاً لكل تلك الشخصيات وانتهاكاتها الشخصية وتشوش جنسها.

إن هذا التشوش يصبح أكثر رهافة فى فيلم "تحدث إليها"، فهو يركز على أربع شخصيات وثلاث علاقات، العلاقة الأولى بين رجلين: ممرض وصحفى، إننا نراهما للمرة الأولى فى عرض راقص قبل أن يتقابلا للمرة الأولى، وتطور علاقتهما هو لب القصة، فالرجل الممرض أقرب إلى الأنوثة، بينما الصحفى أكثر رجولة لكنه يتسم أيضًا بالفظاظة وبعض الاكتئاب، وهناك دائمًا شعور بأن الممرض يأمل فى أن تتطور هذه العلاقة إلى علاقة حب (لكن ذلك لا يحدث أبدًا).

أما العلاقة الثانية فهى بين الممرض وراقصة فى حالة غيبوبة، وهو يدخل إلى حياتها قبل الحادث حتى إنه يجعل من نفسه مريضًا لدى أبيها الطبيب النفسى من

أجل أن يراها. وفى مشهد لاحق، وبعد أن يقع لها حادث، تصبح هى المريضة التى يرعاها المرض، مما يجعله فى غاية السعادة لأنه يقوم على رعايتها. إنه رجل عاشق، لكنه مع تطور الأحداث يغتصبها وتصبح حاملاً، وفى النهاية تفيق من غيبوبتها، لكنها قبل أن تفيق يكون المرض قد تم القبض عليه، ولأنه قد فقد الأمل فإنه ينتحر. العلاقة الثالثة بين الصحفى والمرأة مصارعة الثيران التى يجرى حواراً معها، وتبدأ بينهما علاقة حب تنقطع على نحو مفاجئ عندما يطعنها ثور، وتكون جراحها خطيرة إلى درجة أنها تسقط فى الغيبوبة لفترة طويلة. وفى هذه المرحلة، يقترب الصحفى من المرض لأن كلاً منهما له حبيبة فى غيبوبة، وتزداد العلاقة بينهما حميمية عندما تموت المرأة مصارعة الثيران، عندئذ يواسى كل منهما الآخر، وينتهى الفيلم ببداية علاقة رابعة بين الصحفى وراقصة البالية التى استيقظت لتوها من غيبوبتها، وهما يريان بعضهما فى عرض راقص، وينتهى الفيلم من حيث ابتدأ.

إن ملخص القصة لا يفى بتوضيح فكرة المخرج، فكل أوجه أن يكون المرء امرأة أو يكون رجلاً يتم الكشف عنها، كما يساعد أداء الممثلين على تشوش تمييز جنس كل شخصية، حيث ينبع هذا التشوش من الحنان الذى يبديه الصحفى تجاه المرض، وعاطفية المرض، والطبيعة العقلانية للراقصة، وهالة الاحتراف الذكورية والهستيريا الشخصية للمرأة مصارعة الثيران.

وكما فى "كل شىء عن أمى"، يكون تصميم المناظر واختيارات التصوير مشرقة فى "تحدث إليها"، وترفع الفيلم بعيداً عن مأساوية أحداثه. وفى كل من الفيلم، يتحدى ألمودوفار الأفكار الثابتة حول الرجال والنساء: الأفكار الثقافية، والاجتماعية، والسياسية. لقد صنع أشخاصًا تحرك مشاعرنا وأفكارنا، وقصصهم تساعدنا على إعادة تعريف كيف نرى الفرق بين الرجل والمرأة فى مجتمعاتنا.

أما دينيس أركان فهو مخرج من كويبيك (فى كندا) كانت أفلامه الأولى تسجيلية سياسية، ولمدة ثلاثين عامًا كان يصنع الأفلام الروائية التى تتزايد ابتعاداً عن الموضوعات السياسية المباشرة، ومنذ عام ١٩٨٧، ومع فيلمه "اضمحلال الإمبراطورية

الأمريكية" (والذى كان أساسًا من نمط كوميديا السلوك)، فإن أركان يقوم بالتركيز على القيم أكثر من تركيزه على السياسات، ومع ذلك فإن أفلامه - بطريقة أو بأخرى - لم تكن منذ ذلك الحين أكثر سياسية.

الشخصيات فى "اضمحلال الإمبراطورية الرومانية" أشخاص مثقفون بالغون يريدون إشباع رغباتهم، فى الجنس، والطعام، والشراب، وهم يمثلون أهمية لمجتمع يركز على المنظمات الاجتماعية (العائلة، والكنيسة، والدولة) أكثر من أهميتهم كأفراد، وهذا ما يجعلنا أقرب إلى فكرة أركان الإخراجية. فبالنسبة إليه، يكون على الفنان - الذى قد يكون أكاديميًا أو ممثلاً - التزام بأن يتحدى المجتمع، يتحدى كل المذاهب (الفنية أو الإيديولوجية)، وبالنسبة الفنان فإن القيم تمثل بالنسبة إليه حصنًا أخلاقيًا ضد المادية، وضد العقائد الثقافية المتزمتة، والعقائد السياسية المتحجرة.

والفنان يمثل إشباع رغبته ومسئوليته تجاه الآخرين لإشباع رغباتهم أيضا (سواء كان من بينهم الحبيب أو الصديق أو المواطن). وفى أفلامه الأخيرة، مثل "مسيح مونتريال" (١٩٩٥) و"الغزو الهمجى" (٢٠٠٣)، فإن فكرة أركان الإخراجية تبدو واضحة كل الوضوح، ولأن فيلم "الغزو الهمجى" هو الجزء الثانى من "اضمحلال الإمبراطورية الأمريكية"، فسوف نتوقف عنده أولاً.

الفنان فى "الغزو الهمجى" هو الأستاذ الأكاديمى نفسه الذى رأيناه فى "اضمحلال الإمبراطورية الأمريكية"، لكنه الآن يحتضر بسبب السرطان، وينتهى الفيلم بعد فترة قصيرة من موته، ومع ذلك فإن هذا الفيلم ليس عن الاحتضار، فالشخصية الرئيسية هو ابن الفنان، الاقتصادى الناجح الذى يكره أباه لأنه هجر أسرته (فى نهاية الفيلم السابق)، وتحت إلحاح الأم يعود الابن ليرى أباه، أما أخته، المرأة الشابة، فقد هربت لتعيش على ظهر مركب فى جنوب المحيط الهادى. إن الابن يعود إلى كندا ليكتشف أن نظام التأمين الصحى قد تداعى، لذلك فإنه يستشير أحد أصدقاء طفولته الذى أصبح الآن استشاريًا فى مرض السرطان فى الولايات المتحدة، لكن الأب يرفض أن يموت فى الولايات المتحدة، إنه يريد أن يموت فى كندا محاطًا بأصدقائه، وبالجنس والطعام والخمر.

ويحاول الابن أن يشترى راحة أبيه، فيجلب له أصدقاءه وصديقاته من خارج البلاد، ويشترى له الهيروين ليخفف آلامه، وعندما يساعد الابن أباه بطرق مشروعة وغير مشروعة، فإنه يكتشف أن هناك مزيداً من الحياة فيما يتجاوز النجاح الاقتصادى، ونترك الابن وقد غيرته التجربة، وأصابته الحيرة حول مستقبله (وحول مجموعة من القيم التى يؤمن بها).

إن المثير فى هذا الفيلم هو أن أركان يأخذ مفتاحه من وودى ألين، فشخصيات أركان تتحدث مباشرة إلى الكاميرا عندما تنتقد كل النزعات الثقافية والسياسية للحياة الأكاديمية، وعندما يفعل أركان ذلك فإنه يتركنا مع الانطباع بأن الحب بين هؤلاء الأصدقاء (الذكور والإناث والمثليين) هو الحياة الحقيقية، كما ينبغى أن تعاش، بينما كل المذاهب الفكرية والسياسية عابرة ولا تتمتع بأهمية، إنها ليست إلا ثرثرة وسط كل هذا المخطط الكلى للحياة.

وكلما سنحت الفرصة لأركان، فإنه يقدم الصورة الشائعة للمستشفى أو الشرطة، ثم يقوض دور هذه أو تلك من خلال رد فعل مباشر، فيبدو الأمر كما لو أن أركان يقول إن هناك عدة قواعد (حول الهيروين على سبيل المثال) لا يمكن ببساطة أن يتم تطبيقها عندما يتعلق الأمر بشخص يتبع هذه القواعد لكنه يحتضر. إن الاستراتيجيات تصبح فى هذه الحالة أكثر أخلاقية، وأكثر إنسانية، وكنتيجة لذلك فإننا نرى فى هذا الفيلم رجال أعمال، وممرضات، ورجال شرطة، ينتهكون هذه القواعد لمساعدة أستاذ أكاديمى على أن يموت بكرامة وبدون ألم. هذه هى تجربة "الغزو الهمجى" التى تصور القانون والنظام الاجتماعى باعتبارهما حواجز تعوق تحقيق ما هو أفضل للفرد، وانتهاكها يعد أكثر أخلاقية وإنسانية، وهكذا يحول أركان قصته إلى مستوى أعلى.

أما فكرة أركان الإخراجية فى "يسوع مونتريال" فهى أكثر وضوحاً وانتهاكا (للسائد). يلعب دور الفنان هنا ممثل راديكالى يُطلب منه أن يمثل مسرحية آلام المسيح، ومن المقرر أن تؤدى المسرحية فى الهواء الطلق على جبل فى مونتريال. وراعى إنتاج المسرحية هى الكنيسة، والمنتج كاهن على علاقة غرامية مع زميلة "يسوع"

فى مدرسة التمثيل. إن يسوع يجمع مجموعة من الممثلين، كان أحدهم يقوم بالدوبلاج الصوتى فى أفلام بورنوجرافية أجنبية، بينما كانت ممثلة أخرى تمارس دور "الداعرة" فى إعلانات مستحضرات التجميل. وعندما يلتئم شمل المجموعة ويتم تمثيل المسرحية، تترك الأدوار طابعًا نبيلاً على الممثلين ليصبحوا الشخصيات التى كانوا يصورونها، حيث يصبح "يسوع" هو المنتقد الراديكالى لكل ما هو مادى. إنه يقطع إنتاج إعلان (فيما يشبه اقتحام معبد الكهنة والنشاطات التى يقومون بها فيه)، وتصبح الممثلتان هما العذراء مريم ومريم المجدلية. لقد وجدوا النعمة والرضا وتمردوا على الحياة التى كانوا يعيشونها، وهو ما يرعب الكاهن الذى ينتج المسرحية، فيوقف العرض فى منتصفه، ويصاب يسوع بجرح بالغ فتأخذه الممثلتان إلى مستشفى، لكنه يتركها ليموت فى إحدى محطات مترو الأنفاق. إنه يموت كما مات يسوع، من أجل خطايا الآخرين: الكاهن، و"كهنة" الإعلام، والمنتجين والمخرجين الذين يستغلون الممثلين والجمهور.

وكما فى "الغزو الهمجى"، فإن من الصعب التمييز بين المسرحية التى يلعبها الممثلون، والممثلين الذين يصبحون الشخصيات التى يمثلونها، ويخاطبنا أركان مباشرة حول القيم، ففى "يسوع مونتريال" يعطينا مسرحية آلام كلاسيكية ومعاصرة، وفيها يقوم "يسوع"/ أركان، والشخصية/ صوت المخرج أو الكاتب المخرج، بدفعنا لكى نضع قيمنا موضع التساؤل. إن الاختيار واضح بالنسبة إلى أركان: يجب أن نرى القيم المادية المعاصرة على أنها عابرة وأقل أهمية من القيم المشاعية والقيم الروحية الأكثر عمقًا. ومن الأمور ذات الدلالة أن أركان يضع الكاهن، حامل القيم الروحية بالنسبة إلى المجتمع، فى موضع أحد خصوم البطل فى هذا الفيلم. ومرة أخرى فإن النظام الاجتماعى يخذل الفرد، والفنان كصوت راديكالى هو الذى يحافظ على تمسكه بالقيم الروحية التى يربطها أركان بيسوع فى "يسوع مونتريال".

أما إمير كوستوريتسا فهو مخرج مسلم صنع أفلامه فى صربيا الأرثوذكسية ذات الأغلبية الصربية، وفكرته الإخراجية هى تصوير الشخصية الذكورية للشرق أوسطى وذلك بدراسة قدرتها على الحيوية والإبداع وتدمير الذات. ومنذ فيلمه

"عندما ذهب الأب بعيداً للعمل" (١٩٨٦)، وحتى "أندرجراوند" (١٩٩٩)، فإن كوستوريتسا يستكشف كل عناصر الرجولة (أو بالأحرى الذكورة)، لكن لعل أكثر أفلامه تعبيراً عن ذلك هو "زمن الغجر" (١٩٩٢)، الذى يحكى عن قصة بيرهان، المراهق الغجرى الذى ربته جدته، واختياراته بسيطة، أن يكون حنوناً وراعياً للآخرين مثل جدته، أو أن يكون رجلاً مثل عمه الذى عاد من ألمانيا. لقد فشلت كل علاقات عمه، وإدمانه على القمار يجلب الدمار على العائلة. إن السرد يتتبع بيرهان فى عمله ورعايته لأخته المقعدة، وزواجه من حبيبة طفولته، والبارانويا الجنسية التى تنتابه حولها، وموتها خلال ولادتها، وخيانة من الذى قدم له المعونة، وموت ذلك المتبرع، ثم موت البطل نفسه على أيدى عائلة المتبرع، وفى النهاية يعود ابنه لتربيه الجدة كما ربته هو نفسه.

هنا الخرافة، والعاطفة المشبوبة، والبارانويا، تمتزج جميعًا مع مثالية الشباب، وفى النهاية يستسلم بيرهان ويخضع لمرض الذكور فى الغيرة، الذى يقود إلى الكراهية والعنف، وبذلك يدمر المثالية التى كانت فى أوجها خلال مراهقة بيرهان، وكأن كوستوريتسا كان يحاول أن يصور الحياة كأنها تخفى بداخلها سمًا بطيئًا، وعندما تنطلق كمية كافية من السم، تنتهى الحياة فى قدر محتوم.

إن فكرة المخرج الإخراجية يتم تقديمها خلال تطور الأحداث بطريقة تطلق العنان لكل المشاعر. وفى المشاهد الأولى (فى التصوير وفى أداء الممثلين) نلمس روح المثالية، فهذه المشاهد مرحة وساحرة، وعندما يتحول السرد بنوع من الانعطافة المفاجئة إلى البارانويا، تختفى المسحة الشرقية لتحل محلها أحداث قاتمة وصور داكنة، كما أن الأداء يتم تكييفه بشكل مختلف لكى يلائم ذلك المستوى من شخصية الرجل الشرق أوسطى. إن كل مرحلة من الفيلم تتطلب مسحة أسلوبية مختلفة، وعندما نجمع هذه الأساليب المختلفة معًا، تكون لدينا تجربة متعددة المستويات لشخصية الرجل الشرق أوسطى. وبالطبع، تكون النساء والأطفال فى هذا العالم ضحايا بالمعنى الحقيقى للكلمة، وطرق تجسيدهم المختلفة خلال الفيلم تؤكد تمامًا ذلك الإحساس بالشخصية الذكورية. إن تجربة "زمن الغجر" تختلف كثيراً عن معظم التجارب السينمائية الأخرى،

فهى مبهجة ومنهكة ومثيرة للغضب فى آن، وفى ثرائها نجد إحساسًا من مستويات متعددة للحياة فى جلد شخص ما آخر: الرجل الشرق أوسطى.

لكل من هؤلاء المخرجين فكرته الإخراجية المختلفة، لكن كلاً منهم استخدم الأدوات السردية لتحويل قصصهم إلى رؤية جديدة للرجال والنساء (عند ألمودوفار)، أو للقيم الروحية فى العالم المادى (عند أركان)، وللحياة والموت فى ثقافة محددة (عند كوستوريتسا). والآن سوف نناقش هذه الأدوات المحددة التى يستخدمها المخرج لتحقيق فكرته الإخراجية.

الفصل السادس

تفسير النص

الخطوة الأولى فى طريق تطوير فكرة الإخراج هى قراءة السيناريو وتفسيره، فكل قصة – وكل سيناريو – يمكن تفسيرها بالعديد من الطرق، والكاتب يصوغ القصة من خلال مجموعة من الأدوات السردية: المقدمة المنطقية، وشخصية رئيسية لها هدف محدد وعليها أن تختار بين بديلين متعارضين، ومجموعتان من الشخصيات الثانوية، إحداهما تساعد الشخصية الرئيسية والأخرى تقف ضد هذه الشخصية، ومن ناحية البناء فإن السرد يبدأ من لحظة حاسمة ويتجه نحو الحل، ويمر فى الطريق بينهما بمسار من الحدث المتصاعد، والعوائق والشخصيات والأحداث التى تجعل الأمر أكثر صعوبة بالنسبة إلى الشخصية الرئيسية فى أن تحقق هدفها، وهذا البناء يتضمن مستوى الحبكة، ومستوى الشخصية، وعادة ما ينضوى تحت نمط فيلمى محدد، بما يستتبع ذلك من مسار التطور الدرامى للشخصية. وأخيراً فإن صوت الكاتب متضمن داخل الطابع الأسلوبى للسرد.

لهذا البناء يضيف المخرج اهتماماته وشخصيته وتفسيره الخاص. وهدف هذا الفصل هو شرح كيف أن تفسير المخرج هو الخطوة الحاسمة الأولى فى عملية اتخاذ القرار، وخلال هذه المرحلة تولد فكرة المخرج.

وقبل أن نناقش الاستراتيجيات التى تساعد فى تطوير تفسير المخرج، فإننا فى حاجة لفهم أنه فى كل قصة توجد العديد من التفسيرات، ولقد أشرت بالفعل فى جزء

سابق إلى تفسيرات متعددة للقصة نفسها، مثل الاقتباسات عن "لوليتا" (١٩٦٢) و"امرأة خائنة" (١٩٦٧) و"مرشح من منشوريا" (١٩٦٢)، ومن المفيد أن نتذكر هذه الأمثلة بينما نقرأ هذا الفصل. والنقطة الملائمة لكى نبدأ مناقشتها لهذه الحالات هى الأدب المشهور الذى توجد له بالفعل عدة تفسيرات، مثل مسرحية شكسبير "هاملت".

وقصة "هاملت" تدور حول شاب ابن لملك، لقد مات أبوه وتزوجت أمه من عمه الذى أصبح هو الملك. إن هواجس هاملت تثور عندما يقابل شبح أبيه المعذب، ليعرف منه أنه قد مات بالسم، وها هو هاملت، تقوده الرغبة فى الانتقام، فيصطنع مسرحية تحاكى جريمة القتل، وعندما يرى رد فعل عمه وقد أصابه الاضطراب، يبدأ هاملت فى التخطيط لتنفيذ انتقامه. إنه يتجنب علاقته الحميمة مع الشابة أوفيليا، ويتحاشى محاولات عمه التخلص منه (على أيدى روزينكراتيس وجيلدشتيرن)، ويبارز لايريتس شقيق أوفيليا الذى يكون مزوداً بسيف مسموم يجرح به هاملت، فيقتل هاملت مبارزه لايريتس كما يقتل عمه كلاوديوس، ثم يلفظ أنفاسه. إن مثل هذه القصة يمكن تفسيرها على أنها قصة انتقام، أو قصة عن سياسات السلطة. لكن هناك قراءات وتفسيرات عديدة أخرى لمسرحية "هاملت"، من أشهرها تفسير لورانس أوليفييه الذى يصور السرد باعتباره صورة نفسية لهاملت، وفى هذا التفسير يحتل هاملت العصابى مقدمة الحبكة ومركزها، حيث تربطه علاقة أوديبية مع أمه، كما أنه فقد التوازن تماماً فى علاقته مع أوليفيا (أى أنه لم يعد قادراً على إقامة علاقة حب صحية معها)، كما تبدو علاقاته مع الرجال علاقة مضطربة. إن الشبح يمكن أن يمثل إيقاظ الشعور السلبى أو كراهيته للرجال وقد تجسد للعيان، على الرغم من أن شبح الأب ليس إلا خيالاً، لذلك فإن هاملت فتى مراهق مضطرب يعانى ليصل إلى النضج لكنه يفشل فى النهاية (هناك أصداء هنا من "كولومباين").

هناك تفسير أكثر مباشرة فى معالجة المخرج زيفيريللى من بطولة ميل جيبسون، فالظلم الذى ينطوى عليه قتل الملك يؤدى بابنه الذى يحبه للبحث عن الانتقام لموت أبيه. إن شخصية هاملت أكثر ثباتاً، وهو فتى جدير بأن يصبح ملكاً لو استطاع أن يبقى

على قيد الحياة حتى يصل إلى هدفه، وفى هذه المعالجة يتراجع البعد النفسى ليفسح مكاناً أكبر للحبكة، وهى ضرورة أن ينتقم لمقتل أبيه، وتصبح الحبكة أهم من الشخصية، على العكس من نسخة أوليفييه.

أما المعالجة الثالثة (وأكثرها طولاً) فهى التى قدمها كينيث براناه، وفيها تحتل الأهمية الكبرى مكائد السلطة، والبلاط، والقلعة، ومملكة الدنمارك، وفى هذه القراءة فإن الأمر الأكثر جوهرية بالنسبة إلى هاملت هو التاج والمملكة، وهكذا فإن التفاصيل الخارجية تجعلنا أكثر ابتعاداً عن القضايا الداخلية التى اتسمت بها نسخة أوليفييه.

وليست القضية هنا هو الإيحاء بتفوق نسخة من هذه النسخ على أخرى، ولكن تأكيد أن قصة واحدة مثل "هاملت" قد أنتجت ثلاثة تفسيرات مختلفة تماماً، ويمكننا أن نضيف إليها نسخة كوزنتسيف النوستالجية، فقد ضاع شىء عظيم عندما انتقل التاج من ملك (والد هاملت) إلى ملك آخر (عم هاملت)، لذلك فإن كوزنتسيف يضفى المسحة الرومانسية على الماضى ويقدم بذلك تفسيراً آخر.

وأيًا ما كان التفسير الذى يقدمه المخرج: الداخلى أو النفسى، أو الصراع بين الأجيال، أو الصراع داخل العائلة، أو التفسير السياسى، فإن النقطة شديدة الأهمية هى أن القصة الجيدة جداً تصبح مادة للتفسيرات العديدة، ولو تحولنا من "هاملت" إلى "روميو وجولييت"، فإنه يمكننا استكشاف هذه الرؤى العديدة فى قصة الحب المأساوية تلك.

كان باز لورمان هو آخر المخرجين الذين أعادوا رواية قصة "روميو وجولييت"، وقد نقل مكان وزمان الأحداث من إيطاليا القرن السادس عشر إلى المكسيك المعاصرة. ومن قبل قام ليونارد بيرنستين وزملاؤه بوضع "روميو وجولييت" فى عالم الفيلم الموسيقى بمدينة نيويورك المعاصرة فى فيلم "قصة الحى الغربى"، حيث العائلتان المتنافستان (كابيوليت ومونتاجو) قد أصبحتا عصابتين عرقيتين متنافستين (ذا شاركس وذا جيتس)، ومع ذلك فإن القصة المأساوية نفسها - الحبيبين اللذين ينتمى كل منهما إلى أحد الجانبين المتعارضين - تبقى على حالها.

هناك العديد من المسرحيات الشكسبيرية التى أعيد تصورها لتدور فى الزمن المعاصر، ففيلم جين سمايلى "ألف فدان" الذى يدور فى الغرب الأمريكى الأوسط المعاصر هو تنويع على "الملك لير"، وتحولت "تاجر البندقية" من إيطاليا القرن السادس عشر إلى إيطاليا الفاشية فى الثلاثينيات، كما تم تقديم "يوليوس قيصر فى إيطاليا الفاشية، والمعالجات المعاصرة لمسرحية "عطيل" تدور فى جنوب أفريقيا أو جزر الهند الغربية. إن كلاً من هذه المعالجات تجعل الحبكة أو الشخصية الشكسبيرية ذات علاقة بالزمن الحاضر وبالجمهور المعاصر، والمهم هو أن القصة التى تدور حول السلطة والسعى إليها، مثل "ماكبيث"، يمكن أن تدور فى اسكتلندا العصور الوسطى على سبيل المثال، لكنها تظل على علاقة بالزمن الحاضر. وتيمات مثل العنصرية (فى "عطيل" أو "تاجر البندقية")، أو التقدم فى العمر (مثل "الملك لير")، أو الانتقام والحب والكراهية والغيرة، لا تزال تتمتع بالحيوية اليوم كما كانت منذ أربعمائة عام، وهذا هو أحد الأسباب وراء أن قصص شكسبير صالحة تماماً للعديد من التفسيرات.

وبالتحول إلى مؤلفين آخرين فإن بعض أعمال جين أوستين قد ظهرت فى معالجة معاصرة، فرواية "إيما" أصبحت هى أساس فيلم آمى هيكرلينج "بدون تفسير"، وكانت "البؤساء" لفيكتور هيجو أساساً للمسلسل التليفزيونى "الهارب" ثم للفيلم الروائى الذى يحمل الاسم نفسه وأخرجه أندرو ديفيز، ورواية تشارلز ديكنز "الآمال العظيمة" حصلت على معالجة معاصرة لفيلم من إخراج ألفونسو كوارون.

وقصة البطل التاريخى الشعبى للغرب الأمريكى، وايات إيرب، مأمور تومبستون ودودج سيتى، ظهرت على الشاشة فى خمس معالجات مختلفة على الأقل، ولعل أكثرها التزاماً بالقصة الأصلية كان فيلم جون ستيرجس "ساعة البندقية" (١٩٦٩)، وقد ركزت هذه النسخة على معركة أوكيه كورال وعواقبها. إن معالجة ستيرجس لم تضف مسحة أسطورية على شخصية وايات إيرب، ولم يكن التركيز عميقاً على علاقته مع دوك هوليداى، لذلك كانت معالجته أقرب إلى المسحة التسجيلية التى تختلف تماماً عن نسخة جون فورد "عزيزتى كليمنتين" (١٩٤٧) التى تصور إيرب كبطل من أبطال الغرب الأمريكى، يناضل من أجل العدالة، ومن أجل طريقة مختلفة فى الحياة عن تلك التى تؤمن بها

عائلة كلانتون الشريرة، التى قتل فيها الأخ أخاه الصغير ليحصل على القطيع الذى تملكه العائلة. إن الأحداث هنا تتسم بإحساس طقسى رومانسى ورثائى فى آن تجاه الغرب الأمريكى وقيمه. وهناك نسخة ثالثة قدمها لورانس كاسادان فى فيلم "وايات إيرب" (١٩٩٥)، وهى نسخة معاصرة يعيد فيها قراءة التاريخ، وفى هذه الإعادة للقصة يصبح إيرب أكثر اقتراباً من البشر الذين لا تخلو شخصياتهم من الأخطاء، لذلك فإنه لا يستحق الوضع الأسطورى الذى أُضفى عليه. أما النسخة الرابعة فهى "شاهد القبر" (١٩٩٣) لجورج كوزماتوس، وهى تركز على السلطة بين عائلة إيرب، الذين يمثلون رجال الأعمال الباحثين عن التوسع، وبين رعاة البقر تحت زعامة كيرلى بيل وجونى رينجو، وهى مجموعة خارجة على القانون تستخدم السرقة والترويع والقتل من أجل السلطة. ليست هنا أية سمات طقسية فى الصراع، إنه صراع وحشى، يدور حول القتل، دون أية علاقة بالخلاص أو الرومانسية. وأخيراً فإن النسخة الخامسة يقدمها جون ستيرجس فى فيلمه "معركة أوكيه كورال" (١٩٥٥)، الذى يركز على الصداقة، فى العلاقة بين وايات إيرب ودوك هوليداى، وتتراجع عائلة كلانتون وشخصية كيرلى بيل إلى الخلفية، رغم أن الفيلم يصل فى ذروته إلى المعركة الشهيرة. إن كلاً من هذه النسخ الخمس تصور الشخصية الرئيسية، وايات يرب، بطريقة مختلفة، وكلاً منها يفسد الصراع الجوهرى على نحو مختلف. ويمكن للمرء أن يقول إن كلاً من هذه القراءات تتناول الحكاية التاريخية من خلال تفسير مختلف للنص.

حالة شتاينبيك وشرق عدن

تنبع القصص القوية من الرسم القوى للشخصية ومن الحبكة المؤثرة، كما أن هذه القصص تعكس طموح الكاتب. لقد كتب جون شتاينبيك – مؤلف رواية "شرق عدن" – رواية "عناقيد الغضب" فى مرحلة مبكرة من حياته الفنية، وفى كل من الروايتين يحكى قصة عائلة عند مرحلة بعينها فى تاريخ الولايات المتحدة، وكان فى الوقت نفسه يريد أن يقول شيئًا عن أمريكا. لقد ربط فى "عناقيد الغضب" بين الأرض ومستقبلها، وبين مستقبل فلاحيها وزارعيها، وهم فى هذه الرواية عائلة جود، فبسبب القحط الذى

أصاب الغرب الأوسط خلال فترة الكساد العظيم، اضطر أبناء عائلة جود أن يهجروا بيت العائلة فى أوكلاهوما، ويتجهوا إلى كاليفورنيا ليبدأوا حياة جديدة. هل كان أبناء عائلة جود ضحايا للتاريخ، أم كتلة هائلة من البروليتاريا وقعوا تحت براثن الرأسمالية فى التهامها للعمالة الرخيصة؟ هذا السؤال هو لب رواية "عناقيد الغضب"، لأن أبناء عائلة جود هم ملح الأرض، والقوة الحقيقية لأمريكا.

كانت رواية "شرق عدن" بدورها تدور حول قصة عائلة بين الشرق والغرب فى أمريكا، والصراع بين الدين والمادية. كانت هجرة العائلة فى هذه الحالة اختيارية وليست جبرية (كما كانت فى "عناقيد الغضب")، فآدم تراسك يترك مزرعة العائلة فى كونيكتيكات بينما يبقى فى الشرق أخوه تشارلز الذى لم يتوافق معه أبداً. ويحقق تشارلز نجاحاً اقتصادياً، لكنه لا يزال عاجزاً عن تحقيق السعادة الشخصية. إن آدم يصحب زوجته معه إلى كاليفورنيا، لكنها تهجره تاركة له ابنيهما التوأم، اللذين يربيهما الأب فى مزرعة، ويصبح أكثر اهتماماً بالدين وأقل اهتماماً بالقيم المادية. أما ابناه، كارل وآرون، فهما نقيضان، فكارل عملى براجماتى، أما آرون - المفضل لدى الأب - فمثالى يحاول أن يحاكى قيم أبيه. ويكتشف كارل أن أمه لم تمت، بل تعيش فى ساليناس بالقرب من حافة الجبل المجاور، إنها تعمل فى المدينة كأشهر عاهرة. وفى محاولة من كارل أن يؤذى أخاه القديس فإنه يقدم إليه أمهما، وينتهى الفيلم وقد زالت عن آرون أوهامه، لكنه يلقى مصرعه فى أوربا خلال الحرب العالمية الأولى، بينما يتولى كارل رعاية الأب الذى وقع صريع الشلل. إن هدف هذه الرواية التى تدور عن ثلاثة أجيال هو تجسيد نهم فترة ما بعد الحرب الأهلية إلى القيم المادية والروحية داخل الشخصية الأمريكية، وغلالة القصة التوراتية لقابيل وهابيل تتردد أصداؤها خلال جيلين: تشارلز وآدم، وكال وآرون، وإن كان وضع الأخ ضد أخيه يحتل مكاناً محورياً فى الصراع. وحقيقة أن أحد الأخوين مادى بينما يميل الآخر إلى القيم الدينية أو الروحية تمنح الصراع مستوى أعمق، وتتيح للرواية استكشاف المفارقة الوطنية التى لا حل لها. وتدور القصة بالقرب من عدن (الفردوس)، لكنها تبقى بخارجها، ومن هنا يأتى اسم الرواية.

ولقد كتب السيناريو للفيلم المأخوذ عن الرواية الكاتب المسرحى بول أوزبورن، وأخرجه إيليا كازان، ويركز الفيلم على الجيل الثانى: كارل وآرون، وأحداث المائة صفحة الأخيرة من الرواية. إن كال فى الفيلم هو الشخصية الرئيسية (البطل) بينما يكون الأب -بدلاً من آرون- هو الخصم، وتبدأ القصة عندما يعثر كال على أمه كيت فى مدينة ساليناس، ومسار التطور الدرامى للشخصية هو نضال كال لكى يثير حب أبيه، ومن أجل ذلك فإنه يكسب مالاً من بيع محصول البقول لكى يعوض الخسارة التى جلبها على نفسه بتجاربه فى مختلف عمليات التجميد، كما يحاول كال أن يؤلم أخاه لكى يعلم الحقيقة حول أمهما.

وبالتركيز على جيل واحد، فإن كازان يفسر القصة على أنها بحث جيل عن أن يقبله الجيل السابق عليه، وهذا التفسير يضع القصة فى إطار الصدام بين القيم، وليس بين الشقيقين، بل بين الجيلين، والرسالة هى: إذا كان كال مختلفا عن الآخرين (آرون وآدم) فهذا لا يعنى أنه شرير، إنه مختلف فقط، أما الخصم - آدم - فهو يساوى بين أن يكون المرء مختلفا وأن يكون شريراً، ومثلما لم يفهم أبداً زوجته كيت، فإنه لا يبدو أنه يفهم ابنه كال. هذه هى التراجيديا فى تلك النسخة السينمائية من "شرق عدن"، إن رؤية هؤلاء المختلفين على أنهم أشرار هى رؤية ضيقة الأفق، وفقدان آدم للانفتاح يقوده إلى عواقب مأساوية بالنسبة إليه وإلى ابنه آرون.

أما النسخة السينمائية الثانية عن "شرق عدن" فهى فيلم تليفزيونى من أربع ساعات من إخراج هارفى هارت، وفى هذه النسخة أصبحت تفاصيل أجيال قصة العائلة هى الحبكة، وقد نُحى جانبًا المعنى المتضمن لصراع القيم، ليحل محلها قصة تشارلز وآدم، وقصة كال وآرون، والنقطة التى تربط بينهما : كيت. وفى الحقيقة أن قصة كيت هى أقوى العناصر بينها، فعلي الرغم من أن هناك إشارات توراتية، فإن الفيلم يوحى بأن الصراع بين الخير (آدم) ضد الشر (كيت) متضمن بقوة فى قصة الصراع بين كال وآرون، بل إن الشقيقين أصبحا ضحايا لأمهما الأنانية النرجسية كيت، وللأب المشوش آدم، ومصير كل من الشقيقين لا تبدو نتيجة مأساوية لكنها مجرد قضايا عائلية معلقة بلا حل.

ولقد أُعلن مؤخرًا عن إنتاج نسخة سينمائية ثالثة من "شرق عدن" من إخراج رون هاوارد، فهل يعود فيها هاوارد إلى مفهوم شتاينبيك حول أنماط الشخصيات التوراتية، قابيل وهابيل، لكى يصور جانبى الشخصية الأمريكية؟ هل ستكون القصة صراعًا بين الأجيال؟ أو صراعًا بين المرأة والرجل (كيت وآدم)؟ وسواء كانت ستصور الصراع بين الشرق والغرب الأمريكيين، أو الصراع بين الأجيال، أو بين المرأة والرجل، فإن من الواضح أن رواية "شرق عدن" تطوع نفسها للعديد من التفسيرات. ولكى نفهم كيف نقترب من تفسيرات عديدة لنص واحد، فإنه يجب علينا أن ندرس ماذا يضع المخرجون فى اعتبارهم عندما يصنعون تفسيرهم الخاص للنص.

داخلى/ خارجى

إن أول قرار يجب أن يتخذه المخرج هو إذا ما كان سوف يتناول القصة باعتبارها قصة نفسية داخلية، أم أنها قصة خارجية تعتمد على سلسلة من الأحداث التى تدور فى العالم. فالقصص الداخلية تهتم بالعناصر النفسية لشخصياتها، مثل الحياة الداخلية لهم، والقيم الروحية، أو البحث عن قيم أو معنى أعمق. فعندما كتب سومرسيت موم "حد الموسى" فى عام (١٩٣٥)، كان فى الحقيقة يريد أن يستكشف ضياع المعنى نتيجة الحرب العالمية الأولى، والشخصية الرئيسية لارى داريل استطاع أن ينجو بحياته فى الحرب، لكنه اكتشف أنه عاجز عن الاستقرار، والزواج، والبدء فى حياة طيبة فى شيكاغو، إنه يشتاق إلى أن يستعيد الإحساس بجدوى الحياة، وتقوده هذه الحالة إلى أوربا ثم إلى الهند ثم العودة إلى أوربا. وفى باريس يلتقى وبعض أصدقاء من شيكاغو، ومن بينهم خطيبته التى تزوجت الآن والتى لم تتوقف أبدًا عن حبه. إن أصدقاءه لا يفهمونه، لكنه أصبح أكثر فهمًا لنفسه ولأصدقائه، وبلا مرارة فإنه يحاول أن يساعدهم، وهكذا فإن لارى يبقى على قيد الحياة كشخص أكثر عمقًا ويتحرك متقدمًا فى الحياة، أما أصدقاؤه، كل بطريقة مختلفة، فإنهم يصبحون ضحايا الحياة المادية. إن عمقه وقوته الروحيين يساعدانه على الاستمرار، وهكذا فإن "حد الموسى"

تجسد ما أطلق عليه القصة الداخلية. أما المؤلفون الآخرون الذين تتيح أعمالهم معالجات داخلية فيتضمنون فلوبير وروايته "مدام بوفارى"، و"أنَّا كارينينا" لتولستوى، و"لوليتا" لنابوكوف، و"أقرب" لماربر، و"مولع بالحب" لشيبارد، ومن المخرجين الذين يفضلون معالجة الحياة الداخلية هناك روبيرتو روسيلليني (فى فيلم "رحلة إلى إيطاليا" على سبيل المثال)، ولوكينو فيسكونتى (فى "الفهد") ودارين أرنوفسكى (فى "قداس جنائزى إلى حلم").

أما التناول البديل لقراءة النص فهو التركيز على ما هو خارجى، على الأشياء الخارجية، وأن يصبح الداخلى متضمنًا غير صريح. وعندما يفكر المرء فى خارج الأشياء، تقفز قصصٌ إلى الذهن مثل "يوم ابن آوى" لفريدريك فورسايث، و"الأب الروحى" لماريو بوزو. إن القراءة الخارجية أو التفسير الخارجى للنص لا يعنى أن كل فيلم سوف يكون مثل "الفك المفترس" أو "لورانس العرب"، لكن هذا التناول يضع الأولوية على الحدث بالمقارنة مع رسم الشخصيات أو مصائرها فى القصة. والمثال الواضح على ذلك النوع من الروايات هو رواية يان مارتيل "حياة باى"، وهى قصة عن تحطم سفينة تترك صبيًا – وهو الشخصية الرئيسية – مع نمر بنغالى فى قارب إنقاذ. فهل سوف يعيش الصبى، مع أنه الطعام المحتمل بالنسبة إلى النمر؟ هناك رواية أخرى تحتشد بالأحداث الخارجية هى "الوصمة الإنسانية" لفيليب روث، عن رجل أسود يتظاهر بأنه يهودى فصلته الجامعة لإبدائه ملاحظة عن طالب أسود.

وتتضمن الأعمال الأخرى التى تدور عن أحداث خارجية "هنرى الخامس" لشكسبير، و"الحرب والسلام" لتولستوى، و"المنتجون" لميل بروكس. وكل هذه الأعمال، بدءًا من "الأب الروحى" وحتى "المنتجون" يمكن أو تركز أساسًا على العالم النفسى للشخصيات، أو على الأحداث التى تشكل تصرفات الشخصية، أو على كليهما معًا. ومن المخرجين الذين يبدون إحساسًا قويًا بالأحداث الخارجية، وبأن هذه الأحداث تدفع الشخصيات، وتجذبها، وتلويها، وتكسرها، المخرج مايكل مان فى "المطلع على الأمور"، وروبرت ألدريتش فى "هجوم"، وديفيد لين فى "جسر على نهر كواى"، وهنرى

هاثاواى فى "حياة حامل الرمح البنغالى". وبعض المخرجين قادرون على التركيز على الحدث الخارجى بدون التضحية بالحدث الداخلى، وفيلم جون بورمان "تصويب شديد الدقة" (أو "فى المليان") مثال جيد على الرابطة القوية بين الخارجى والداخلى، وقد أعيد صنع الفيلم باسم "الحصاد" من إخراج برايان هيلجلاند، وهى نسخة اختارت التفسير الأكثر خارجية للقصة، لذلك فإنها أقل فى تأثيرها إذا قورنت بالنسخة الأصلية.

شاب/ عجوز

عادة ما كان عمر الشخصيات يُستخدم لإضفاء طابع خاص على قراءة النص، فمن المواضعات التقليدية أن الشباب يتضمن الحماس أو التفاؤل، بينما يمثل العمر المتقدم مشاعر الندم أو التأمل، وتلك هى القراءة المتوقعة، لكن استخدام الطرق المتوقعة أو غير المتوقعة تعطى دائمًا نتائج جديدة وطازجة. إن سو فريدريتش تستخدم الراوية المراهقة لكى توصل لنا شخصيتها المحاصرة فى فيلم السيرة الذاتية "اسبح أو اغرق"، فهذا السرد التجريبى يتأمل علاقة الابنة/ الأب، ويعارض مواضعات التفاؤل المتوقع من القراءة "الشابة" للنص السردى. وبالمثل فإن هناك أفلامًا عديدة، مثل فيلم مارتين بريست "التماشى مع الموضة"، تتحدى مواضعات العمر المتقدم، فهذا الفيلم يركز على المواطنين الكبار فى السن الذين يُقْدِمون على استعادة روح المغامرة الشابة وطموحاتها وليس الاستسلام لاكتئاب المتقدمين فى العمر.

إن قراءة النص تصبح مثيرة للاهتمام عندما تُحْكَى القصة من منظور مختلف، ففيلم "ألف فدان" لجين سمايلى يعتمد على "الملك لير" لكنه يدور فى الغرب الأوسط من أمريكا المعاصرة، ويحكى القصة من وجهة نظر الابنة وليس من وجهة نظر الأب العجوز التى كانت هى وجهة النظر فى النص الأصلى. وفيلم هاربر لى "قتل طائر مغرد" يحكى القصة من وجهة نظر الأب أتيكوس وليس من خلال وجهة نظر ابنته المراهقة. أو فلتنظر إلى رواية جونتر جراس "الطبلة الصفيح"، التى تُروى من وجهة نظر كل من والدى أوسكار وليس من وجهة نظر أوسكار.

وأيًا ما كان المرء يغير المنظور من الشاب إلى العجوز، أو من العجوز إلى الشاب، فإن هناك فرصة واضحة لكى تصنع حكاية تأسى للماضى وتحولها إلى المسحة الحيوية، أو أن تجعل من حكاية شابة مفعمة بالحماس حكاية متأملة تدور فى عالم ضيق، وفى كلتا الحالتين فإن فرصة إدهاش المتفرج تبرر استكشاف هذا الخيار.

ذكر/ أنثى

لقد ذكرت من قبل فيلم "ألف فدان" لجين سمايلى وجوسلين مورهاوس كنموذج على تحول المنظور، وهو فى هذه الحالة وجهة نظر بنات شخصية لير وليس وجهة نظر الأب، كما فى النص الأصلى لمسرحية "الملك لير". وبسبب الصراع بين الذكر والأنثى على القوة، والذى أصبح من أهم القضايا الاجتماعية/ النفسية/ السياسية للزمن الحاضر (على الأقل منذ الثورة الجنسية فى الستينيات)، فإن مسألة قراءة النص على أنه صراع بين الذكر والأنثى اكتسب أهمية أكبر.

وعلى الرغم من أن كوميديا الـ"سكروبول"(*) التى تدور فى العادة عن انقلاب الأدوار بين الرجل والمرأة لم تعد من بين الأنماط الفيلمية السائدة، فإن دراسة أدوار الرجل والمرأة لا تزال هى محور أفلام مهمة من مختلف أنحاء العالم، ففى الفيلم البريطانى "عرايا تمامًا" يتبنى رجال عاطلون خطة اقتصادية ظلت نسائية على مدار التاريخ، وهى خلع الملابس فى نوادى التعرى، من أجل كسب عيشهم. وفى الفيلم اليابانى "هيا نرقص" (الذى أعيد صنعه فى الولايات المتحدة بالاسم نفسه)، يتلقى رجل لا يجد الإشباع فى حياته دروسًا فى الرقص لكى يوقظ ذاته، وهى استراتيجية كانت نسائية تمامًا بالنسبة إلى الثقافة الذكورية السائدة فى المجتمع اليابانى. وفى الفيلم الفرنسى "تويست فرنسى" نجد امرأة جميلة تتخذ عاشقة مثلية لكى تعاقب زوجها الذى لا يتوقف عن خيانتها، ليعود إليها فى النهاية. أما كولين سيرو، التى

(*) (التى تعتمد على الحوار والحبكة - المترجم).

اشتهرت بانحيازها للمرأة فى فيلمها "ثلاثة رجال وطفل"، فقد استمرت فى حربها المستعرة ضد الرجل فى فيلمها الفرنسى "فوضى". إن كل هذه الأفلام من نمط كوميديا الموقف، وهو ما تجده أيضًا فى نماذج أمريكية على أفلام الحرب بين الرجل والمرأة، مثل "السيدة داوتفاير" و"توتسى".

ولأن السلطة تمثل مسألة محورية بالنسبة إلى المجتمع، ولأنها متقلبة وغير دائمة، على الأقل فيما يخص الصراع بين الرجل والمرأة، فإن مفهوم تطبيق تفسير النص من خلال هذا الصراع يبدو ببساطة مفهومًا ذكيًا، فالرجال والنساء لا يرون الأحداث والشخصيات بالطريقة نفسه، فالجميع يبدو وكأنه يقف فى صف الملائكة، ويعتقد أنه غير متعاطف مع الجنس الآخر، ومن ثم فإن حكاية قصة رجل من وجهة نظر امرأة، أو حكاية قصة امرأة من وجهة نظر رجل، أو ربما أفضل من هذا وذاك أن تحكى الأبعاد الذكورية والأنثوية للشخصية نفسها، تكون هذه الحكايات فى كل الأحوال أمرًا مثيرًا للانتباه.

هناك أمثلة معاصرة عديدة على ذلك، مثل فيلم الأخوين واشووسكى "يحزم أمره" من نمط الفيلم نوار، ففى الفيلم نوار الكلاسيكى تخون المرأة بطل القصة، أما هنا فالخيانة المحتملة على شكل تساؤل تأتى لبطلة القصة من عشيقتها المثلية جنسيًا. إن الإجابة هى بالطبع "لا"، فالنساء لا تقمن بخيانة النساء الأخريات. أما فيلم أوليفر ستون "ألكسندر" فيتأمل الأبعاد الذكورية والأنثوية فى الملك المحارب العظيم، بينما يبدو فيلم أنج لى "النمر الرابض تنين مختبئ" فى ظاهره فيلمًا من نمط المغامرات والأكشن الذى يحتله أبطال رجال، لكنه يتحول بشدة لكى يركز على بطلتين من النساء، إحداهما تقليدية والأخرى معاصرة. إن هاتين الشخصيتين تحولان تجربتنا عن حدوتة البطل الخارق، كما أنهما تجعلان لب فيلم أنج لى الصراع بين التقاليد والمعاصرة، وتعطيان بعدًا أكثر عالمية للصراع، وبالتالى فإن النص يخاطب جمهورًا أوسع وأكبر سنًا بينما تتوجه أفلام المغامرات والأكشن التقليدية إلى الجمهور بين الرجال (الشباب).

السياسى/ الاجتماعى/ النفسى

لكل قصة ظلالها السياسية والاجتماعية والنفسية، لكن المخرج يضع اختيارات بعينها لكى يحدد إذا ما كان الجمهور الذى يرى القصة سوف يدركها على أنها قصة عالمية أو قومية أو محلية أو شخصية، وهذا ما يعتمد تماماً على اختيارات المخرج فيما سوف يؤكده من العناصر. لقد ناقشنا من قبل الطرق المختلفة التى يمكن بها تفسير نص مثل "هاملت"، وهذه هى الاختيارات نفسها التى يواجهها كل من يريد أن يحكى قصة، وبعض هؤلاء لا يستطيعون دمج العناصر السياسية والاجتماعية والنفسية، مثلما فعل ستانلى كوبريك فى "طرق المجد" و"خزانة مدفع مليئة بالطلقات". لكن فى بعض الأحوال يكون على المخرج أن يختار التركيز على واحد أو اثنين من هذه الأبعاد، فكوستا جافراس يختار المنظور السياسى فى فيلميه "زد" و"حالة حصار"، بينما يختار المنظور الاجتماعى نيكولاس راى فى "متمرد بلا قضية"، وكذلك يفعل تود هاينز فى فيلم "بعيداً عن الجنة". على الجانب الآخر، كان ألفريد هيتشكوك أكثر اهتماماً بالمنظور النفسى فى "دوار" و"مارنى".

ولكى نصور درجة التغير الممكن باستخدام منظور مختلف، فإننا نحتاج فقط إلى أن ندرس كيف اختلفت تجربتنا مع ثلاثة أفلام إذا كان المخرج قد اختار تفسيراً بديلاً. المثال الأول هو فيلم "مدينة الرب" (٢٠٠٢) للمخرج فيرناندو ميرييس، فهو من نمط العصابات الكلاسيكى، لكن العصابات هنا مؤلفة من صِبْية بين العاشرة والسادسة عشرة من العمر، ولأن مسار القصة يتبع تقاليد أفلام العصابات، فإننا نتتبع صعود أحد رجال العصابات وسقوطه حتى يلقى مصرعه، وإننى أؤكد أن الفيلم قراءة سياسية خالصة للحكاية، فحقيقة أن طفلاً يضطر إلى أن ينضم للعصابات لكى يبقى على قيد الحياة فى بيئته الغارقة فى الفقر، هذه الحقيقة تتضمن انتقاداً مريراً للمجتمع الذى شب فيه الطفل، ولكى نغير منظور فيلم "مدينة الرب" فإننا نحتاج إلى منظور أعرض يتضمن أفراداً من المواطنين الناضجين، الآباء ورجال الشرطة، ولكى نفسر "مدينة الرب" من خلال منظور نفسى فإننا نحتاج إلى أن نغوص أعمق فى مخاوف الشخصية

الرئيسية: الصبى الذى أصبح مصوراً فوتوغرافيًا، كما أننا سوف نحتاج أيضًا إلى الغوص أعمق فى نفس زعيم العصابة الذى سوف يلقى مصرعه لكى يحتل مكانه الصبى الثانى فى العصابة، وهذا ما يعنى اكتشاف علاقاتهما بعمق أكبر كثيراً.

المثال الثانى هو فيلم بيتر وير "السيد والقائد (٢٠٠٢)، والذى يحتوى على بعد نفسى قوى، وفى قصة الفيلم نستكشف ثقافة رجل بريطانى من سادة الحروب فى البحار، ونركز على أدوار الضباط ورجالهم، لكن التركيز الأهم للقصة هو القبطان جاك أوبرى، وطبيب السفينة ستيفن ماتيورين. إن الصداقة والاختلاف يربطان بينهما، فالطبيب رجل علم متأمل بينما القبطان رجل حرب وأفعال، وفيهما تتجسد دراسة أوسع لمجتمع السفينة، وإن تجربة مشاهدة الفيلم كما يفسرها وير هى دراسة أهمية القيادة فى الحفاظ على هذا المجتمع، على السفينة، وعلى أن تقوم القيادة بمسئوليتها فى شن الحرب على الأسطول الفرنسى. قد يستطيع المرء تقديم البعد السياسى بإبراز ما يمثله العدو الفرنسى، بالقدر نفسه الذى تم فيه تجسيد القيم البريطانية. ومن جهة أخرى، فإن المنظور النفسى كان يتطلب مزيداً من الفحص الدقيق لقضايا مثل الموت، والنزعة الجنسية، والعلاقات، أكثر كثيراً مما قدمته نسخة وير، وفى هذه الحالة كان المطلوب هو مزيد من التركيز على تطور الشخصيتين الرئيسيتين: أوبرى وماتيورين.

وأخيراً هناك مثال فيلم فولجانج بيكر "الوداع يا لينين" (٢٠٠٢) الذى يتناول أساسًا الحب العميق من شاب تجاه أمه، فما الذى بإمكانه أن يفعله لكى يجسد هذا الحب ويحافظ على حياتها؟ الإجابة هى التظاهر بأن جدار برلين لا يزال موجوداً ولم يسقط فى عام ١٩٨٨ . يدور الفيلم فى عام ١٩٩٠، بعد سقوط الجدار، لكن الأم تكون آنذاك فى غيبوبة بعد إصابتها بنوبة قلبية خلال التغير الذى اجتاح ألمانيا الشرقية آنذاك. ورغم أن هناك غلالة سياسية تغلف هذه القصة، فإن المخرج بيكر اختار التركيز على القصة الشخصية والنفسية فى علاقة الابن والأم. وإذا كان قد أراد أن يبرز المستوى السياسى، فإنه كان عليه أن يضيف منظوراً أكبر للعلاقة بين الشرق والغرب، كما فى فيلم بيللى وايلدر"واحد اثنان ثلاثة"، وفيلم مارجريت فون تروتا "الوعد". وإذا كان قد رغب فى إضافة منظور أكثر اجتماعية، فإن الأمر كان يتطلب عدداً أكبر من الشخصيات

التى تمثل الأوجه المختلفة للمجتمع، من ناحية العمر أو الجنس أو الطبقة. إن بيكر فى فيلمه "الوداع يا لينين" يمزج على نحو كوميدى بين كل الشخصيات لتمثل نوعًا متشابهًا من التكيف بعد سقوط جدار برلين، وهذا القبول العام للتغير كان من الممكن أن يحل محله ردود أفعال متباينة داخل المجتمع الأوسع.

وهكذا فإن كلاً من المنظور السياسى، والاجتماعى، والنفسى، هى أدوات يختار من بينها المخرج لكى يقدم تفسيره الخاص، لتنتج فى كل حالة تجربة مختلفة للسرد الفيلمى.

النغمة الأسلوبية

على الرغم من أن النغمة الأسلوبية للفيلم تميل إلى الارتباط بالنمط الفيلمى، فإن من الممكن إعادة تفسير هذه النغمة الأسلوبية لتحقيق هدف محدد. إن ما أعنيه بذلك هو أن مسرحيات يوجين أونيل قد تكون ميلودراما مأساوية كلاسيكية، لكن ذلك لم يمنع بعض المخرجين من إضافة روح المرح إلى الفصل الأول حتى تصبح المأساة فى الفصل الأخير أكثر تأثيراً. إن المؤلفين والمخرجين يستخدمون حس الفكاهة والمفارقة من أجل تغيير أو تعزيز تجربتنا فى المشاهدة، ومن الأمثلة المفيدة على ذلك هى أعمال الأخوين كوين، ففى معظم الحالات يستخدم الأخوان تناول النمط الفيلمى على نحو صريح ومباشر بالنغمة الأسلوبية المتوقعة (أى بتقاليد النمط الفيلمى نفسها)، ففيلم مثل "تقاطع ميللر" واقعى من الناحية الوجدانية كما هو متوقع من فيلم عصابات، بينما فيلم "الرجل الذى لم يكن هناك" أسلوبى وتعبيرى كما نتوقع من فيلم نوار. من ناحية أخرى، فإن أفلامًا مثل "فارجو" و"تربية أريزونا" تقدم أمثلة مثيرة للاهتمام حيث تغير الفكاهة والمفارقة من توقعاتنا حول النمط الفيلمى، ففى "تربية أريزونا" يقع مجرم محترف فى حب شرطية، وكل ما يحتاجانه هو طفل، ولأنهما يفشلان فى الإنجاب فإنهما يقرران أن يخطفا طفلاً، وبالفعل يختطفان أحد خمسة توائم من رجل أعمال شديد الثراء. إن قصة الحب، والسرقة، ومحاولات الرجل الثرى استعادة طفله، يتم تقديمها على نحو كارتونى، وكأنه فيلم مغامرات وأكشن وليس فيلم جريمة،

وتكون نتيجة ذلك الحس الفكاهى العبثى أن يجعل من الطفل شيئًا (وليس إنسانا) مما يضفى مزيداً من الرعب على التجربة التى تتركنا فى حالة قلق بدلاً مما كانت سوف تحدثه التجربة الواقعية.

إن هذا ينطبق أيضًا على فيلم "فارجو"، الذى يركز على خطة اختطاف يقوم بها زوج لكى يحصل على المال من والد زوجته، وتكون الزوجة وابنها هما ضحايا الاختطاف، لكن كل شىء يسير فى المسار الخاطئ، ويموت المختطفان ووالد الزوجة. إن ذلك لا يبدو فكاهيًا على الإطلاق وأنا أكتبه، لكن الأخوين كوين يتناولان الفيلم على أنه قصة جريمة تحقق فيها الشرطة فى الوقت نفسه التى تكون فيها قصة عن القيم العائلية. إن ضابطة الشرطة (المرأة الحامل)، ونوابها، وأحد القائمين بالاختطاف، يتم تقديمهم بحس فكاهى، بينما نرى الزوج وأبا الزوجة ومختطفًا آخر بمنظور أكثر جدية وواقعية، وهذا التنافر بين الفكاهة والجدية، بين القصد والنتيجة، يحدث نوعًا من الصدمة، ويجعل تجربة "فارجو" إدانة قوية لهؤلاء الذين يبدون إيمانًا بالقيم العائلية، بينما أفعالهم تقوض وتمزق هذه القيم. إن تغيير النغمة الأسلوبية من خلال استخدام الفكاهة والمفارقة يعيد تفسير تجربة حدوتة "تربية أريزونا" و"فارجو"، ليجعلهما تجربتين أكثر قوة مما لو كان المخرجان قد صنعا الفيلمين على أنهما فيلما جريمة وشرطة.

ويستخدم الأخوان كوين مزيجًا من الأنماط الفيلمية لتغيير تجربة المتفرج، وتعزيز صوتهما (تفسيرهما ووجهة نظرهما) فيما يخص سرد الأحداث. ويمكن للمخرجين أيضًا استخدام أنماط فيلمية أخرى لتعزيز صوت المخرج، أو لتغييره، وتتضمن هذه الأنماط الملهاة الساخرة، والحواديت الخيالية الأخلاقية، والدراما التسجيلية، وأساليب السرد التجريبية، والأفلام التى لا تسير فى خط سردى مستقيم. وكل من هذه القصص يتيح للمخرج صاحب الأدوات الفنية الأكثر مرونة وعمقًا أن يجعل من حكاية القصة أكثر قوة، أو أن يجعل إمكانات النغمات الأسلوبية للقصة أكثر امتدادًا. وسوف نتحول الآن إلى إمكانات التصوير المتاحة للمخرج.

الفصل السابع

الكـــاميرا

لقد أطلقت عنوان "الكاميرا" على هذا الفصل، بدلاً من "الإنتاج"، لأن الكاميرا هى التى تصنع الصور، وهذا الفصل فى الجانب الأكبر منه يدور حول الصورة. وقد يكون تعبير الإنتاج أكثر دقة، لأننا سوف نناقش فى هذا الفصل اختيار لقطات الكاميرا، لكننا سوف نتناول أيضًا عناصر أخرى تؤثر فى طبيعة اللقطة، مثل الإضاءة أو تصميم المناظر. وسوف نتناول كذلك وباختصار تقنية الصوت، وهى بدورها أحد عناصر الإنتاج، وفى نهاية الفصل سوف نتناول المونتاج، حيث إن العديد من قرارات الإنتاج تهدف إلى الحفاظ على مرونة المونتاج. وأمام المخرج بعد تفسيره للنص اختياران إنتاجيان مهمان فيما يتعلق بالمادة التى سوف تخضع للتوليف (المونتاج)، وهما: اختيار اللقطة وإدارة الممثلين، وسوف يختص الفصل القادم بإدارة الممثلين، وهو بدوره عنصر يتم اتخاذ القرارات فيه بناء على تفسير المخرج للنص.

اللقطة

القرار الأول الذى يتخذه المخرج هو إذا ما كان سوف يستخدم لقطة عامة أم مقربة، رغم أن هناك مدى واسعًا للقطات، مثل اللقطة العامة جداً. تأمل لقطات الصحراء فى فيلم ديفيد لين "لورانس العرب"، أو المعركة بين الرومان وعبيدهم فى فيلم ستانلى كوبريك "سبارتاكوس"، فاللقطة العامة جداً تُستخدم لكى تحدد مكان الحدث،

وهى بطبيعتها تهدف إلى توصيل معلومات إلى المتفرج. وقد تشمل اللقطة العامة شخصًا واحدًا أو عدة أشخاص، فاللقطة العامة جدًا التى يبدأ بها فيلم روبرت وايز "قصة الحى الغربى" تحدد مكان الحدث فى مانهاتن، واللقطات العامة تستخدم لتقديم مجموعة "ذا جيتس" فى الجزء التالى للافتتاحية، وهذه اللقطات تعطى معلومات، وتحدد الشخصيات فى مكان الحدث، وهكذا تستخدم اللقطة العامة لنتحرك داخلين إلى المشهد أو خارجين منه.

أما لقطة الثلاثة أرباع - أو اللقطة الأمريكية - فهى لقطة نرى فيها ثلاثة أرباع الشخصية، وهى تستخدم أساسًا داخل الاستوديو وليس فى مواقع التصوير الطبيعية، لذلك فإنها تقوم بتتبع الشخصية داخل حدود الاستوديو الذى بنى فيه الديكور الذى يمثل المشهد، وهى تستخدم الآن بدرجة أقل مما كانت عليه أيام ذروة الإنتاج داخل الاستوديوهات.

واللقطة المتوسطة تصور الشخصية من وسطها حتى رأسها، وهى تستخدم عادة لتصوير محادثة بين اثنين أو أكثر من الشخصيات، فى سيارة أو حانة على سبيل المثال، وتظل اللقطة المتوسطة معلوماتية، لكنها أكثر حميمية من اللقطة العامة، وبالتالى فإنها تعطى أيضًا قدرًا أكبر من العاطفة، ويمكن أن نعتبر هذه اللقطة مزيجًا من المعلومات والعاطفة، ويمكنك أن تجد أمثلة لها فى مشاهد حوارية عظيمة فى أفلام مثل "كل شىء عن حواء" لجوزيف مانكفيتش، و"الفتاة مساعدته" لهاوارد هوكس.

أما الاختيار التالى لذلك فهو اللقطة المقربة، وهى عاطفية أساسًا (إنها تتعلق بالوجه الإنسانى فى الأغلب)، واستخدامها فى معظم الأحوال يكون لهدف التأكيد العاطفى، فاللحظة التى يرى فيها روميو جولييت هى لحظة الكاميرا المقربة، كما يمكن استخدامها أيضًا لحظات الموت العنيف كما فى فيلم سام بيكينباه "العصبة المتوحشة". وهناك تنويعات على اللقطة المقربة، مثل اللقطات القريبة جدًا، كلقطة إصبع السبابة المبتور للرجل الشرير فى فيلم ألفريد هيتشكوك "تسع وثلاثون خطوة"، أو لقطة المفتاح فى يد كارى جرانت فى فيلم "سيئة السمعة"، فاللقطة القريبة جدًا تعطى عاطفة قوية، كما أنها قد تستخدم لتوحى بقدر كبير من التأكيد الدرامى.

أما الاختيارات الأخرى فتأتى عندما يكون على المخرج تحديد العدسة، فعدسة عين السمكة تشوه الوجوه والأشياء الأقرب إليها، وتجعل الأشخاص والأشياء فى الخلفية تبدو أكثر ابتعاداً، ولقد استخدم جون فرانكينهايمر هذا التشويه لتحقيق تأثير عميق فى المشهد الافتتاحى من فيلمه "الثوانى".

واستخدام العدسة الواسعة يتطلب الوعى بمستويات عمق الكادر بين مقدمته ووسطه وخلفيته، وهو ما يبدو واضحاً فى استخدام العدسة الواسعة فى فيلم أنطونى مان "السيد"، وفيلم جون فرانكينهايمر "مرشح من منشوريا".

ولقطة العدسة الواسعة توضح سياق وسط الكادر وخلفيته، وعلاقة هذا السياق بما يحدث فى مقدمة الكادر، لكن بالإضافة إلى الجانب الكبير من المعلومات البصرية التى تتيحها لقطة العدسة الواسعة، فإنها تتيح أيضًا الفرصة لتجسيد الصراع على نحو بصرى (وأحيانًا تأكيد عدم وجود صراع) من خلال استخدام لقطة واحدة، فبشكل عام نرى الشخصيات التى تقف على المسافة نفسها من الكاميرا كأنهم مجموعة واحدة، بينما تكون الشخصيات الظاهرة على مسافات متباينة من الكاميرا كأنهم فى حالة صراع بين أحدهم والآخر.

أما اللقطة العادية فتقدم قدراً من السياق البصرى (لما تحتويه اللقطة) ولكن ليس بالقدر نفسه الذى تقدمه لقطة العدسة الواسعة، ففى اللقطة العادية يهتم المخرج بمقدمة ووسط الكادر، وهذا النوع من اللقطات هو "حمار الشغل" بالنسبة إلى القطات، لأنها الأكثر استخداماً، وهى ليست جذابة أو مثيرة للاهتمام كما هو الحال فى لقطة العدسة ذات الزاوية الواسعة أو التليفوتو.

وأخيراً فإن للقطة التليفوتو عمقًا واحداً: فوسط الكادر وعمقه يكونان خارج البؤرة، ولقطة التليفوتو تضغط عمق المجال، لذلك فإنه من الصعب تمييز الأبعاد والمسافات وتحديدها بدقة، والمثال الشهير على لقطة التليفوتو هو اللقطة التى يجرى فيها بنجامين إلى الكنيسة بعد أن تعطلت سيارته فى فيلم مايك نيكولز "الخريج"،

ولأن السياق البصرى منعدم (حيث لا يوجد فرق بين مقدمة الكادر وخلفيته) فإن بنجامين يبدو كما لو أنه يجرى فى مكانه دون أن يتقدم خطوة واحدة، ولأنه ليس لديه وقت كافٍ لكى يصل إلى الكنيسة قبل زفاف حبيبته السابقة حتى يمنعه، فإن هذه التقنية تزيد من التوتر الذى نشعر به تجاه بنجامين ومحاولته تحقيق هدفه.

مكان وضع الكاميرا

من بين الاختيارات التى يجب أن يحددها المخرج مكان وضع الكاميرا، وهناك مساحة واسعة للاختيار فى هذا المجال، لكن لكل اختيار منها تأثيره الخاص. والأسئلة العريضة المطروحة أمام المخرج هنا هى:

١- إلى أى مدى أضع الكاميرا بالقرب من الحدث؟

٢- هل أريد وجهة نظر موضوعية أم ذاتية؟

٣- هل أضع الكاميرا فى مستوى مرتفع أم منخفض بالنسبة إلى الحدث؟

الاقتراب أو الابتعاد

إن وضع الكاميرا على مسافة من الحدث الذى تعيشه الشخصيات يبعدنا عن هذه الشخصيات وعما تفعله، وبذلك فإن المتفرج يقف فى موقف المراقب لما يراه، بينما يُزيد اقتراب الكاميرا من الحدث الإحساس بقوة الحدث، والحميمية تجاهه، أو حتى شعورنا بأننا محاصرون فى مكان ضيق مع الشخصيات والحدث. وفى أفلام ستيفن سبيلبيرج وألفريد هيتشكوك، توضع الكاميرا قريبة من الحدث، لذلك يشعر المتفرج بالتوحد مع الشخصيات. أما فى فيلم رومان بولانسكى "الاشمئزاز" فإن الكاميرا تقترب من الشخصيات بدرجة تشعر أنها تكاد تضغط وتسيطر عليهم، وهو ما يخلق

مزيداً من حدة الحدث، والقلق، وتوحد المتفرج مع الشخصيات. وعندما توضع الكاميرا على مسافة متوسطة من الحدث فهى تتخذ موقفًا محايداً يسجل الحدث لكنه لا يزيده حدة وتوتراً، وهنا لا تصبح شخصية بعينها فى بؤرة الدراما، وفى معظم لقطات الأفلام يفضل المخرجون فى العادة هذا الوضع المحايد.

الموضوعية

الوضع الموضوعى الذى تتخذه الكاميرا يجعل المتفرج فى موضع من يراقب الحدث، فليس هناك اختيار واضح إلى من ننحاز، وليست هناك وجهة نظر واحدة لما نراه على الشاشة، وبالتالى يشعر المتفرج بوجود مسافة تفصل بينه وبين الحدث، مما يجعل المتفرج - على الأقل فى البداية - يتخذ دون أن يشعر موقفًا محايداً تجاه حدة الموقف الدرامى. ويختار المخرج الكاميرا الموضوعية لكى يقدم معلومات عما يجرى دون أن يتخذ وجهة نظر محددة تجاهه.

وضع الكاميرا فى موضع الرؤية الذاتية

فى العادة فإن المخرج يأخذ موقفًا من الحدث، ليوجه عواطفنا نحو شخصية بعينها دون الشخصيات الأخرى، وهذا يعنى استخدام وضع الكاميرا فى موضع الرؤية الذاتية. وكما سبق القول، فإن سبيلبيرج وهيتشكوك وبولانسكى يستخدمون الكاميرا الذاتية من أجل تحقيق توحد المتفرج مع الشخصية، بل أيضًا - مثلما هو الحال عند بولانسكى - من أجل أن نشعر بالمشاعر الداخلية للشخصية، وهو الأمر الحيوى لخلق علاقة بين المتفرج والقصة. ومن الأمثلة الأخرى التى توضح أهمية إذا ما كان المخرج يضع الكاميرا فى موضع الرؤية الذاتية هو الطريقة التى نتعايش بها مع مشهد يوجه فيه قناص بندقيته إلى ضحيته، مثلما فى فيلم "خزانة مدفع محشوة بالطلقات"

لستانلى كوبريك، أو "دكتور جيكل ومستر هايد" لروبين ماموليان، و"السيدة فى البحيرة" لروبرت مونتجمرى، وفى هذين الفيلمين الأخيرين يضع المخرجان الكاميرا كما لو أنها الشخصية الرئيسية، وهى الاستراتيجية التى استمرت طوال فيلم "السيدة فى البحيرة" وفى جميع لقطاته.

مستوى ارتفاع الكاميرا

فيما يخص مستوى ارتفاع الكاميرا فإن هناك ثلاثة اختيارات أساسية تمثل الحدود القصوى لهذه المستويات، وبالطبع فإن المخرج يستطيع أن يختار مستوى ارتفاع الكاميرا بين هذه الحدود. والحد الأقصى الأول هو وضع الكاميرا المنخفض، وباستخدام هذا الوضع فإن المتفرج ينظر إلى أعلى لكى يرى الممثلين والحدث فى اللقطة، وهو وضع يوحى بالنزعة "البطولية" المفضلة فى أفلام المغامرات والأكشن، وأفلام الويسترن، وأفلام الخيال العلمى. أما الوضع الثانى للكاميرا فهو المستوى العالى، والزاوية الأكثر تطرفًا فى هذا المجال هى أن ننظر إلى الحدث من قمة برج أو قصر. ولقد استخدم شيكار كابور فى فيلمه "إليزابيث" الوضع العلوى للكاميرا لكى يوحى بوجهة نظر كأنها تعلم كل شىء عما يحدث فى الحدث، وهذا النوع من اللقطات يستخدم لكى يصور رحلة سعى شخصية ما إلى السلطة على نحو محموم، أو يمكن أيضًا أن تضع الشخصيات الضعيفة الفانية فى مكانها (من المصير الذى تسير إليه). ومن أكثر استخدامات اللقطة التى تنظر فيها الكاميرا من أعلى تجاه الشخصية هو الإيحاء بأن هذه الشخصية فقدت السلطة، وتحولت إلى موقف الضعف والخضوع، لذلك فإن ستانلى كوبريك استخدم كلاً من وضع الكاميرا فى زاوية منخفضة، ووضعها فى زاوية مرتفعة، لكى يحدد علاقات القوة فى فيلمه "سبارتاكوس"، وهو الفيلم الملحمى الذى يدور حول تمرد العبيد ضد روما كما أن القصص التى تريد تحقيق إحساس بالحصار أو بالوقوع فى مصيدة (مثل الفيلم نوار لبيللى وايلدر "تأمين مزدوج") تستخدم الكاميرا فى الزوايا المرتفعة فى معظم مشاهد الفيلم. أما الخيار الثالث لوضع

الكاميرا فهو مستوى العين البشرية(*)، وهذا هو الوضع الأكثر طبيعية وديموقراطية بالنسبة إلى الكاميرا (ومن وجهة نظر المتفرج)، وهو أيضًا الوضع الأكثر استخدامًا عند المخرجين. لكن من المهم أن نضيف أيضًا أن المعيار الوحيد فى أوضاع الكاميرا ليس هو الإيحاء بعلاقات القوى بين الشخصيات، فهناك استخدامات أخرى لهذه الأوضاع، فالمخرج قد يختار وضعًا معينًا للكاميرا لكى يسمح له بالتقاط لقطة طويلة زمنيًا يتتبع فيها الحدث، ورغم أن مثل هذه اللقطة لا تقدم فائدة درامية كبيرة للحدث، فإن هناك فائدة اقتصادية لتصوير الفيلم (بعدد أقل من اللقطات) حتى لا يتم تجاوز الميزانية المحددة.

حركة الكاميرا

بشكل عام، فإن حركة الكاميرا تمثل واحدة من الخيارات المثيرة للاهتمام والمتاحة للمخرج، فالحركة ديناميكية وحيوية، لكن القرارات التى يتخذها المخرج فى هذا الصدد يمكن أن تحقق غرضًا محددًا لهذه الحيوية، أو هذا ما يجب أن يحدث على الأقل. وإن من أهم الخيارات التى يواجهها المخرج هو إذا ما كانت الكاميرا ستظل ثابتة ومثبتة على حاملها دون حركة، أو أن يستخدم الكاميرا المحمولة على اليد بحيث يحقق حرية كاملة فى الحركة. وفى حالة إذا ما كان إحساس الثبات مطلوبًا فإنه يفضل أن تثبت الكاميرا على حاملها، وعلى العكس فإن تحقيق التلقائية والحيوية يتم باستخدام الكاميرا المحمولة على اليد مما سوف يوحى للمتفرج بأنه يشاهد لقطات تسجيلية، بفضل الاهتزاز الخفيف أو المتوسط، كما لو كان يشاهد نشرة الأخبار، وعلى سبيل المثال فإن لقطة لقنبلة تنفجر يتم تصويرها بكاميرا محمولة سوف توحى بالاهتزاز المفاجئ للمصور السينمائى كرد فعل للانفجار، وبذلك فإن المتفرج سوف يشعر أنه أقرب إلى الحدث.

(*) (للشخص الواقف داخل المنظر - المترجم).

وهناك تنويعات على لقطة الكاميرا المحمولة، مثل استخدام كاميرا ستيديكام (وهى تقنية لحفظ التوازن مما يجعل الاهتزاز أقل نعومة) من أجل تسجيل الحدث، وانزلاق الكاميرا ستيديكام يتجسد فى لقطات شهيرة من فيلم برايان دى بالما "شعلة الغرور" أو فيلم مارتين سكورسيزى "الرفاق الطيبون"، ففى هذه اللقطات تمتزج الحرفة بالبراعة الأسلوبية، عندما نشعر أننا نسير داخل موقع الأحداث المثقلة بالدراما.

هناك نقطة إضافية يجب أن نذكرها بخصوص لقطة الكاميرا المحمولة، فهناك بعض الموجات أو الحركات السينمائية مثل سينما الحقيقة، والموجة الجديدة، وحركة دوجما٩٥، قد جعلت لقطة الكاميرا المحمولة على اليد جوهر أهدافها السينمائية، مثل فيلم توماس فينتربيرج "الاحتفال" الذى تم تصوير جميع لقطاته بهذه الكاميرا. وعلى الجانب الآخر، فإن معظم الأفلام الروائية فى مختلف أنحاء العالم يتم تصويرها باستخدام الكاميرا الموضوعة على حاملها الميكانيكى.

الحركة من نقطة ثابتة

تأخذ حركة الكاميرا من نقطة ثابتة ثلاثة أشكال: الحركة الرأسية، والأفقية، والزووم. والحركة الرأسية (تيلت) تتم بتحريك الكاميرا إلى أعلى أو إلى أسفل، وهى تستخدم فى العادة لكى تتتبع الحدث، أو للانتقال من مكان تصوير إلى آخر، وهى تحاكى حركة عين شخصية ما إذا ما نظرت إلى أعلى أو إلى أسفل، وهى نادراً ما تستخدم لتحقيق تأكيد درامى.

أما الحركة الأفقية (البانورامية) فهى تتيح الحركة على محور أفقى، من اليسار إلى اليمين أو من اليمين إلى اليسار، وهى مثل الحركة الرأسية قد تتبع الحدث أو تحاكى حركة العين. وفى كل من الحركة الرأسية والحركة الأفقية تكون الكاميرا مثبتة على حامل ثابت ذى ثلاث أقدام، وتتم حركة الكاميرا على محورها الأفقى أو الرأسى، بيد عامل الكاميرا المدرَّب، وبالتالى فإن الحركة تبدو ناعمة. ويمكن استخدام حركة أكثر سرعة، لكن المحتويات البصرية للقطة سوف تصبح أكثر تشوشًا، وكلما ازدادت

سرعة الحركة ازداد هذا التشوش للمعلومات البصرية، حتى تصل إلى الحد الأقصى فى الإيهام بالحركة عندما يحرك عامل الكاميرا كاميرته على محورها على نحو خاطف وشديد السرعة، وهذه اللقطة تستخدم عادة لنقل الحدث من مكان إلى آخر، أو تستخدم أحيانًا لمحاكاة الدهشة المفاجئة داخل مشهد ما، مثلما فعل ريتشارد ليستر فى حركات البان الخاطفة فى مشهد الأداء الختامى من فيلم "ليلة يوم عصيب"، لتأكيد دهشة الجمهور (داخل الفيلم) عند رؤيتهم لفريق "ذا بيتلز".

وتعتمد لقطة الزووم على عدسة يمكن أن تتحرك من مدى لقطة العدسة الواسعة إلى مدى لقطة التليفوتو أو العكس. وفى كلتا الحالتين، تستخدم لقطة الزووم لتفادى القطع من لقطة عامة إلى لقطة مقربة، وبالإضافة إلى الفائدة الاقتصادية فى أن لقطة الزووم تستخدم خطوة واحدة بدلاً من اثنتين، فإن هناك مخرجين عديدين مثل فيسكونتى وآلتمان وكوبريك وبيكينباه استخدموا لقطة الزووم لإطالة زمن اللقطة. لقد كان لكل منهم هدف جمالى مختلف، ففى حالة كوبريك (فى فيلم "بارى ليندون" على سبيل المثال)، أراد أن يبطئ من إحساسنا بالزمن، فهذا الفيلم عن شخصية من القرن الثامن عشر، ويصنعه مخرج من القرن العشرين يعلم أن الإبطاء من الفيلم باستخدام لقطات الزووم سوف يبطئ من إحساسنا بالفيلم، أو بالأحرى ينقل المتفرج إلى الإيقاع الزمنى للقرن الثامن عشر.

الحركة من وضع الحركة

عندما تتحرك الكاميرا حركة فعلية (على قضبان أو وهى محمولة على اليد مثلاً) فأنت تلتقط حركة الممثلين أو الأشياء خلال حركة الكاميرا، وهو ما يتطلب فى العادة بناء قضبان حتى تكون الحركة ناعمة، ثم تتحرك الكاميرا المركبة على قوائمها على هذا القضبان. ومثل هذا النوع من القضبان قد يكون معقداً تماماً، مثل ذلك الذى استخدم فى مشهد الهجوم على قطار فى فيلم ديفيد لين "لورانس العرب". لكن هناك طريقة أخرى لتحريك الكاميرا حركة فعلية، بوضعها فوق شاحنة أو سيارة، فالشاحنة المزودة

برافعة سوف تتيح للكاميرا حركة جانبية ورأسية فى آن، ولقد استخدم أورسون ويلز تلك الحركة فى لقطته الشهيرة التى استمرت ثلاث دقائق فى بداية فيلمه "لمسة الشر". وقد تكون هناك أدوات أبسط لتحريك الكاميرا مثل وضعها فوق سيارة أو حتى فوق كرسى متحرك، وفى كل حالة من هذه الحالات تساعد حركة السيارة أو الشاحنة أو القضبان على خلق حركة ناعمة للكاميرا.

وهناك العديد من المخرجين الذين تعتبر لقطة الكاميرا المتحركة علامة مميزة لهم، مثل ألفريد هيتشكوك، وفريد موروناو، وماكس أوبالس، وستانلى كوبريك، ولوكينو فيسكونتى، وستيفن سبيلبيرج، فقد أضاف كل منهم للقطة المتحركة جماليات جديدة. ويوجد فريقان يستخدم كل منهما اللقطة المتحركة لهدف مختلف: الفريق الأول يستخدم هذه اللقطة بشكل موضوعى (على سبيل المثال، كوسيلة لتجنب المونتاج داخل اللقطة)، بينما يستخدمها الفريق الثانى بشكل ذاتى يساعد المتفرج على التوحد مع الشخصية. ومن الأمثلة المهمة على الكاميرا المتحركة الموضوعية مشهد حادثة السيارة فى فيلم جان لوك جودار "عطلة نهاية الأسبوع"، فالكاميرا تسجل فقط ازدحام المرور بسبب حادث، وتستمر لمدة خمس دقائق فى استعراض طابور السيارات المتوقفة حتى تصل أخيراً إلى الضحايا، ولا توجد هنا أية لقطات مقربة، ولكن فقط ازدحام السيارات والحادث المصوران من وجهة نظر موضوعية. كما تستخدم الحركة الموضوعية لكى تعطى نظرة شاملة على المشهد، ومن الأمثلة على ذلك مشهد معركة شاطئ أوماها وإنزال القوات الأمريكية فى اليوم الحاسم خلال الحرب العالمية الثانية فى فيلم سبيلبيرج "إنقاذ الجندى رايان".

على الجانب الآخر فإن لقطات الحركة الذاتية تضيف إلى المشهد إحساساً بالحدة والتوتر الدراميين. وسواء كانت الحركة تحاكى وجهة نظر دكتور جيكل فى فيلم روبين ماموليان "دكتور جيكل ومستر هايد"، أو تسبق كارى جرانت خلال جريه ليهرب من الطائرة ذات الجناحين القادمة من الخلفية لكى تقتله فى فيلم ألفريد هيتشكوك "الشمال عن طريق الشمال الغربى"، فإن هدف أى من هاتين اللقطتين هو أن تضع المتفرج فى مكان الشخصية، لذلك قد تكون حركة الكاميرا الذاتية هى أقوى أدوات المخرج لكى

يربط بين شخصيات الفيلم والجمهور، فالحركة تخلق الحيوية والإثارة والتوحد. وليس من الغريب أن حركة الكاميرا الذاتية هى المادة الأساسية لأفلام التشويق والرعب، وهما النمطان الفيلميان اللذان يعتمدان على الإيحاء بكون الشخصيات الرئيسية ضحية.

الإضــاءة

من بين العناصر العديدة للقطة، والتى تضيف إلى طبيعة هذه اللقطة، فإن الإضاءة هى أكثر هذه العناصر أهمية. ماذا ينبغى على المخرج أن يعرفه عن الإضاءة؟ إن مديرى الإضاءة البارعين متمرسون بمسائل الإضاءة، ولكن الحقيقة أنه يجب على المخرج أن تكون لديه أفكار "عامة"، وأفكار "صغيرة"، حول المزاج النفسى الذى يريد تحقيقه فى الفيلم.

وعلى مستوى الأفكار العامة، فالقرار الذى يجب أن يتخذه المخرج هو بشأن "الطبيعى فى مواجهة الدرامى". فاختيار الفيلم الخام، وعمليات معمل التحميض والطبع، وتصميم الإضاءة، تنبع جميعًا من هذا المفهوم الإخراجى للفيلم. ففى حالة إذا ما كان التناول دراميًا، يكون من المهم أن يقرر المخرج إذا ما كان سوف يتحول إلى النغمة الرومانسية فى السرد عندما تقترب الشخصيات من تحقيق أهدافها، أو أنه سوف يتحول إلى النغمة التعبيرية عندما يبدأ الشك فى تحقيق هذه الأهداف أو تبدو مستحيلة. وهناك مثال يمكن أن يوضح هذه النقطة، فعلى الرغم من أن فيلم بيدرو ألمودوفار "تحدث إليها" هو حكاية قاتمة عن صعوبة العلاقات بين الرجل والمرأة (فالمرأتان فى العلاقتين الموجودتين فى الفيلم تعانيان من الغيبوبة)، فإن المخرج مهتم تمامًا بقدرة الشخصيات على أن تساعد أحدها الأخرى لتتغلب على المصاعب، أو حتى على المأساة، فى هذه العلاقات، لذلك فإن ألمودوفار يستخدم ضوءًا ساطعًا لكى يخفف من ثقل السرد، ويتنبأ بنهاية إيجابية. ولقد استخدم مايك لى استراتيجية مماثلة فى الإضاءة لكى يجعل فيلمه "فيرا دريك" أكثر دفئًا، وهو فيلم عن الإجهاض فى

الخمسينيات، ويمكن للمرء أن يتخيل مدى الصرامة والقتامة إذا ما كان المخرج قد اختار تصميم إضاءة أكثر طبيعية وبروداً. من جانب آخر، فإن خيار الإضاءة الطبيعية يمكن أن يضيف مسحة واقعية تسجيلية على الفيلم، مثل فيلم جوشوا مارستون "ماريا المليئة بالبركة"، فالفيلم يدور حول امرأة كولومبية تصبح "بغلاً" (وهو التعبير الذى يطلق على مهربى الهيروين إلى الولايات المتحدة)، ويحقق الفيلم طابعًا واقعيًا من خلال الإضاءة.

أما على مستوى الأفكار الصغيرة أو الدقيقة، فإن الإضاءة تساعد على تجسيد الشخصية، وتتنبأ بمقاصدها، ويمكن استخدام الإضاءة فى هذه الحالة لإضافة النعومة أو الخشونة على رد فعل المتفرج تجاه شخصية أو موقف ما. لقد كان أنطونى مان، المخرج الذى عمل مع مدير التصوير جون آلتون فى نهاية الأربعينيات، يفضل استخدام الإضاءة من المقام العالى فى أفلامه مثل "تى مين"، حيث تدور القصص حول العصابات والشرطة، وقد استفادت هذه الأفلام من تصميم الإضاءة على نحو درامى قوى.

كما يمكن استخدام الإضاءة للتركيز على الضحايا، وعلى الذين يحولونهم إلى ضحايا، قبل أن يسفر السرد الروائى عن مصير هذه الشخصيات، وكان أنطونى مان فى الحقيقة جزءًا من مجموعة من المخرجين يتبنون تقاليد التعبير عن التعقيد النفسى للشخصيات من خلال الإضاءة. وكان جوزيف فون ستيرنبيرج مهتمًا باستخدام الإضاءة لخلق هالة جنسية حول الشخصيات. لكن على الجانب الآخر فإن المخرج مايكل مان استخدام الإضاءة إما للتشكيك فى -أو تأكيد- مدى نزاهة الشخصيات وشرفها فى فيلميه "اللص" و"ضحايا بالمصادفة"، بينما استخدم ويليام وايلر الإضاءة لكى يعكس مدى تمتع الشخصية بالسلطة أو حرمانها منها فى فيلمه "الثعالب الصغيرة". إن المخرجين المهتمين باستخدام الإضاءة لهدف محدد يجب أن يكونوا محددين أيضًا بصدد وضع خطوط عريضة لتفسير الشخصيات والأحداث، وبهذا المعنى فإن الإضاءة يمكن أن تكون أداة فى غاية الأهمية لتحقيق فكرة المخرج.

(التى تحقق تباينًا كبيرًا بين الضوء والظل – المترجم).

تصميم المناظر

يأتى تصميم المناظر - بعد الإضاءة - فى الدرجة التالية مباشرة من الأهمية والتى تدعم فكرة المخرج التى تتجلى لنا لقطة بعد أخرى. ويشير المناظر إلى طبيعة كل المضمون البصرى للقطة وتصميمه، وهو ما يتضمن الأشياء الموضوعية داخل اللقطة وتصميمه، وطريقة تنظيمها، ومظهر الغرفة التى تحتوى على هذه الأشياء، وحتى لون الحوائط، كما يشير تصميم المناظر أيضًا إلى أزياء وملابس الممثلين، فكل هذه العناصر لا تساهم فقط فى تحقيق مصداقية اللقطة، وإنما أيضًا الإيحاء بالجو النفسى الذى تثيره اللقطة.

إن فيلم يان صامويل "أحبنى إذا جرؤت" هو تفسير جرىء للعلاقة بين الرجل والمرأة عبر ثلاثين عامًا من علاقتهما، فالشخصيتان اللتان تتقابلان قبل مرحلة المراهقة تريان الحياة وعلاقتهما كلعبة بينهما فقط، وبالتالى فإن هناك إحساسًا دائمًا بالاستفزاز، والرغبة، والاستبعاد، والفيلم يقترب من المسحة الأوبرالية فى تصويره لهذا التأرجح فى المزاج النفسى، ويجب هنا على تصميم المناظر أن يعكس كل هذه الأمزجة النفسية، وهو ما يتحقق فى الفيلم من خلال استخدام الألوان الجريئة الصريحة التى تبدو بعيدة تمامًا عن الطبيعة.

ويعتبر فيلما جان بيير جونيه "المطعم" و"مدينة الأطفال المفقودين" إشارة تحية وتكريم لقوة فن تصميم المناظر، فالحكايتان تدوران فى عالم ما بعد كارثة نهاية العالم، وتثيران الفزع والتوتر بتصوير عالم متخيل حيث يصل البشر إلى نهايتهم المحتومة، أو يجدون مستقبلاً مظلمًا لو عثروا على بداية جديدة.

إن أفلام صامويل وجونيه تمثل الحد الأقصى لاستخدام تصميم المناظر، لكن الحد الأقصى المقابل هو الخيار الواقعى، ففيلم لين رامزى "صائد الفئران" يصور فقرًا جحيميًا فى جلاسجو خلال السبعينيات، ليؤكد قسوة الفقر والحصار الذى يمثله، خاصة بالنسبة إلى بطله الشاب، فالحياة هنا زرقاء رمادية كئيبة، فيما عدا بعض

الألوان الطارئة، أو لون منزل جديد فى الضواحى يبدو بعيد المنال عن البطل وعائلته، وفيما عدا ذلك فلا يوجد إلا لون ضحل مزيج من الرماديات والأزرق يتخلل كل الأشياء والغرف، وكل حياة الشخصية الرئيسية. وبالطبع فإن معظم المخرجين يختارون استراتيجية تصميم المناظر فى مكان ما بين خيارى جونيه ورامزى، ولكن كلما كانت استراتيجية تصميم المناظر محددة فإن قوة العناصر البصرية تزداد قوة . تأمل على سبيل المثال ذلك الإحساس النبيل للأرض والبشر فى فيلم والتر ساليس "يوميات دراجة بخارية"، أو المظهر المسطح لكوميديا الموقف التليفزيونية فى لوس أنجلس فى فيلم ديفيد راسيل "أنا (قلب) عائلة هاكابى"، وهو تعبير مجازى دقيق عن الوضع الوجودى اليائس للشخصية الرئيسية. إن المفتاح هنا هو أن المخرج يجب أن تكون لديه فكرة عن هدف السرد، وبدءاً من هذه النقطة فإن مظهر الجو المحيط ومظهر الشخصيات يساهمان فى التعبير البصرى عن فكرة المخرج. وعندما لا يعطى المخرجون اهتماماً بتصميم المناظر، فإنهم يحرمون المتفرج من التجربة التى يستحقها فى أن يرى سرداً ثرياً متعدد المستويات.

الصوت

تأتى تقنية الصوت فى مرحلتى الإنتاج وما بعد الإنتاج. ورغم أن العديد من القرارات الإبداعية الخاصة بالصوت تتخذ فى مرحلة ما بعد الإنتاج، فإن من المهم أيضًا بالنسبة إلى المخرج أن يكون واعيًا بأهمية الصوت لتعزيز فكرته الإخراجية. وكما فى حالة الإضاءة وتصميم المناظر، فإن من المفيد أن نفكر فى الصوت على أساس قاعدة "الطبيعى فى مواجهة الدرامى"، ففى حالة الاستخدام الطبيعى للصوت يكون الهدف هو دعم المصداقية الواقعية للشخصيات والمكان، بينما فى حالة الاستخدام الدرامى فإنه يكون لتعميق المشاعر التى تحيط بالأحداث أو الشخصيات.

ولمزيد من التوضيح فإن الصوت ينقسم إلى ثلاثة تصنيفات: الصوت البشرى، والمؤثرات الصوتية، والموسيقى. كما أن حدة الصوت، ومدى اتساع ارتفاعه وانخفاضه،

وتجاور الأصوات بين بعضها البعض، سوف تؤثر أيضًا فى مشاعر الجمهور. بالإضافة إلى أن نضع فى الاعتبار أن الصوت يعمل مع الصور البصرية ليخلق تجربة مشاهدة خاصة، ومن ثم فإن الصوت يمثل عاملاً حاسمًا فى تفسير المتفرج لأحداث الفيلم، حيث يمكن أن يحدد أو يغير المعنى، لكنه قبل كل شيء يقودنا إلى معنى محدد عندما تتم مقارنته بالصور البصرية التى يصاحبها.

كان أعظم مؤيد لأهمية الصوت عبر الثلاثين عامًا الماضية هو والتر ميرش، وهو الذى عمل مهندسًا للصوت مع المخرج فرنسيس فورد كوبولا فى فيلميه "المحادثة" و"نهاية العالم الآن"، وهما نموذجان كلاسيكيان فى تركيزهما على الاستخدام الإبداعى المركب للصوت. وفى مرحلة لاحقة عمل ميرش كمونتير مع المخرج أنطونى مينجيلا فى فيلميه "المريض الإنجليزى" و"كولد ماونتين" (٢٠٠٣)، وفيهما التأثير القوى نفسه الذى حققه من قبل مع فرانسيس فورد كوبولا. ومن المخرجين الآخرين الذين استخدموا الصوت لتحقيق تأثير قوى المخرج كريستوفر نولان فى "تذكارات" و"أرق"، وكريستوف كيسلوفسكى فى "أحمر"، ودانى بويل فى "هـواية جمع معلومات عن القطـارات". لذلك فإن الصوت، سواء أُستخدم على نحو طبيعى أو درامى، يمكن أن يؤكد بقوة فكرة المخرج.

التوليف

يجب أن يتذكر المخرجون دائمًا أن اللقطات التى يلتقطونها خلال مرحلة التصوير هى التى تعطى المونتير المادة الأساسية التى يمكن من خلالها تحقيق فكرة المخرج وهو ما يعنى التقاط ما يكفى من اللقطات الاحتياطية التى تضمن توليف الفيلم، بالإضافة إلى اللقطات التى تصور الممثلين والعناصر المكملة لهم، والتى تتضافر جميعًا لتحقيق فكرة المخرج. ولتحقيق ذلك فإن هناك عشر أفكار مهمة خاصة بالتوليف، سوف نتناولها فيما يلى.

الاستمرارية

هناك عدة أفكار تعمل خلال مرحلة الإنتاج من أجل تحقيق عنصر الاستمرارية فى التوليف، فعندما يتم تقديم مكان جديد تدور فيه الأحداث، فإنه يتم التقاط لقطة للمكان (تكون عادة لقطة عامة أو لقطة عامة جداً)، وهى اللقطة التى تقدم تغطية عامة لأى شىء سوف يتم تحديده فيما بعد داخل المشهد، أما بداخل المشهد فإن المخرج يجب أن يلتقط لقطات متوسطة أو مقربة للممثلين وحوارهم، أما لقطات رد الفعل فإنه يتم التقاطها كلقطات منفصلة حتى لو كان قد تم تصويرها بالفعل فى اللقطات المتوسطة لاثنين أو أكثر من الشخصيات. إن هذه التنويعة من اللقطات سوف تتضمن تنويعاً دقيقاً بين اللقطات العامة والمتوسطة والمقربة. كما تتطلب الاستمرارية أن نضع فى الاعتبار اتجاه الشاشة داخل اللقطات، فعندما يصور مخرج مشهد مطاردة تتحرك فيه الشخصية من اليسار إلى اليمين، فإن اللقطة التى تصور من يقوم بمطاردته يجب أن تراعى أيضاً الحركة من اليسار إلى اليمين، لذلك يجب أن يكون اتجاه الشاشة متسقاً، سواء فى اللقطات العامة أو المقربة. وبالعكس، عندما تلتقى شخصية بشخصية أخرى داخل المشهد، فإنه يمكن تصور الشخصية الأولى وهى تتحرك من اليسار إلى اليمين على سبيل المثال، بينما تتحرك الشخصية الثانية من اليمين إلى اليسار، بما يتضمن أن هاتين الشخصيتين سوف تلتقيان فى النهاية.

الوضوح

قد تكون القصص فى بعض الأحيان مشوشة، وعلى المخرج أن يزود المونتير باللقطات المهمة التى تضمن وضوح تطور القصة. ولنأخذ مثالاً للسرد المعقد فى فيلم فريد زينيمان "يوم ابن آوى" أو فيلم "العودة إلى المستقبل" لروبرت زيميكيس، فهناك مبدآن للسرد المعقد فى تحقيق وضوح السرد، الأول هو من أية وجهة نظر نرى اللقطة، فعندما يقدم المخرج وجهة نظر واضحة خلال المشهد كله، فإن المتفرج سوف يعرف كيف يفسر هذا المشهد. تأمل على سبيل المثال كل مشاهد تبادل إطلاق الرصاص

فى فيلم سيرجى ليونى "كان ياما كان فى الغرب الأمريكى"، فنحن دائمًا نرى ما يحدث من خلال وجهة نظر الشخصية التى يؤديها تشارلز برونسون، الذى يواجه جاك إيلام وشلته. ومن وجهة نظر برونسون فى مقدمة الكادر، نرى إيلام ورفاقه فى الخلفية من اللقطة ذات البؤرة العميقة، وفى اللقطة التالية تكون وجهة النظر خاصة بإيلام، أو من جراب مسدسه، بينما نرى شخصية برونسون فى الخلفية وهو ينتظر مصيره، وهكذا فإن وجهة النظر الواضحة تساعد المتفرج على أن يتحرك داخل المشهد دون أن يصاب بالتشوش. أما المبدأ الثانى الذى يساعد على وضوح السرد فهو استخدام لقطات محددة تطلعنا على الطبيعة الحقيقية للمشهد، فاللقطة المقربة لساعة الحائط فى فيلم زينيمان "فى عز الظهيرة" تخبرنا أن الزمن حاسم فى تحديد مصير الشخصية الرئيسية، أما فى فيلم "تسع وثلاثون خطوة" لألفريد هيتشكوك، فإن اللقطة المقربة لإصبع السبابة الناقص فى إحدى الأيدى تخبرنا أن تلك هى يد الخصم الشرير.

أما فى فيلم هيتشكوك "دوار"، فإن لقطة لما تراه الشخصية التى يؤديها جيمس ستيوارت وهو ينظر إلى أسفل من ارتفاع شاهق (حيث تبدو الأرض غير مستقرة، أو كأنها تتحرك)، مثل هذه اللقطة تخبرنا بكل ما نريد أن نعرفه عن مخاوف الشخصية من الارتفاعات العالية، وهى المخاوف التى تمثل نقطة محورية فى حبكة الفيلم. إن المفتاح هنا هو التخطيط لمثل هذه اللقطات المحدودة، والتى سوف تساعد على الحبكة والشخصية ودوافعها.

التأكيد الدرامى

يمكن أن يتحقق التأكيد الدرامى بالعديد من الوسائل، وأكثرها استخدامًا هو اللقطة المقربة بدلاً من اللقطة المتوسطة أو اللقطة العامة، فاللقطة المقربة لها تأثيرها الوجدانى القوى، المحورى لتحقيق التأثير الدرامى. وهناك استراتيجية ثانية لتحقيق التأكيد الدرامى، وهى تحريك الكاميرا لتقترب من الحدث الذى يدور داخل المشهد، وكلما كانت أكثر اقترابًا ازدادت حِدَّة تأثرنا بمضمون المشهد. كما أن هناك

استراتيجية بديلة، وهى التحول من اللقطة الموضوعية إلى اللقطة الذاتية، أو العكس، فهذا التحول سوف يجذب انتباه المتفرج. أما الاستراتيجية الرابعة - إذا كانت اللقطة ثابتة - فهى التحول إلى اللقطات المتحركة، أو العكس، وبهذه الطريقة فإن المتفرج سوف يلحظ الفرق بين اللقطات، وأخيراً فإنه يمكن تحقيق التأكيد الدرامى بتغيير سرعة إيقاع المشهد، فإذا كان الإيقاع بطيئًا ومتأنيًا، فإن التحول إلى إيقاع أسرع سوف يدل المتفرج على أن ما يراه الآن أكثر أهمية فى السرد بالمقارنة مع اللقطات السابقة.

أفكار جديدة

يمكن إدخال أفكار جديدة إلى المشهد عن طريق اللقطات التى تقطع السياق الأصلى للسرد، ومثل هذه اللقطات يمكن أن تتنبأ بما سوف يحدث لاحقًا، أو تمهد لدخول شخصية جديدة إلى القصة، أو ظهور احتمال جديد فى حياة الشخصية. وعلى سبيل المثال، فى فيلم "أربع حفلات زفاف وجنازة واحدة"، هناك لقطة لآندى ماكدويل وهى ترتدى قبعة، أو أول مشاهد الأحلام القاتلة لشخصية أنيت بينينج فى فيلم نيل جوردان "فى الأحلام"، ففى الحالتين هناك شخصية جديدة أو واقع جديد سوف يتم إدخاله إلى السرد، واللقطة التى تقطع السرد إلى ما هو خارج الحدث هى اللقطة الكلاسيكية التى يمكن بها إدخال أفكار جديدة إلى السرد.

الحدث المتوازى

كان الحدث المتوازى موجوداً كفكرة مونتاجية منذ أفلام بورتر وجريفيث، أى منذ ما يزيد عن مائة عام، وأفضل طريقة لشرحه هى أن هناك خيوطًا سردية منفصلة تحدث فى وقت واحد وسوف تلتقى فى النهاية. خذ مثلاً مشاهد كل من يورى ولارا فى فيلم ديفيد لين "دكتور زيفاجو"، ومشاهد العصابة الخارجة على القانون والمعروفة

باسم "العصبة المتوحشة" ثم مشاهد الذين يطاردونهم فى فيلم سام بيكينباه. ومن أجل الإيحاء بأن هذه الشخصيات المتباعدة سوف تلتقى فى النهاية، يستخدم بعض المخرجين استراتيجية اتجاه الشاشة، بينما يستخدم آخرون استراتيجية الأحداث الخاصة، وأياً ما كانت الاستراتيجية المستخدمة، فإنه يجب على المخرج أن تكون لديه أفكار محددة بشأن الطريقة التى سوف يشعر بها المتفرج عندما يلتقى الفريقان فى النهاية. فبالطبع نحن نريد أن يلتقى يورى وكلارا، لأنهما توأم روحى، ويجسدان مثالاً رومانسياً فى زمان ومكان ليس فيهما تسامح مع الحب، وعلى العكس تكون مشاعرنا تجاه احتمال لقاء العصبة المتوحشة ومن يطاردونهم، فنحن نعلم بالتوتر والعنف المحتمل اللذين سوف ينشآن عن هذا اللقاء، ومع ذلك فإن بيكينباه يحشد مشاعر الصداقة بين أفراد العصابة، وهى المشاعر غير الموجودة بين المنتقمين وبعضهم البعض، وبذلك فإنه يصنع من العصابة نبلاء وسط عالم من المتوحشين حتى لو كان هؤلاء المتوحشون يقفون إلى صف القانون، وهى المشاعر التى تسرى فى الرومانسية القاتلة فى فيلم "العصبة المتوحشة".

الخطوط العامة العاطفية

توليف الفيلم هو الخطوط العامة للعاطفة التى تسرى فى الفيلم، والمخرج الذى ينسى ذلك يضع نفسه فى مخاطرة، فيجب على المخرج أن ينوع أداء الممثلين، ويتيح التجاورات (بين اللقطات) والتكوينات الضرورية لخلق سياق يؤدى إلى إحداث تأثير محدد فى المتفرج. لقد فهم ريدلى سكوت ذلك جيداً فى فيلمه "المصارع"، فإذا كان ماكسيموس هو القائد العام لكل الجيش الرومانى فإنه أيضاً زوج وأب، وهى عناصر مهمة لتحديد شخصيته الدرامية، وهذه العناصر هى الدوافع وراء تصرفاته فى كل الفيلم، حتى عندما يقتل الإمبراطور كومودوس.

النغمة الأسلوبية

النغمة الأسلوبية للفيلم ضرورية لتحقيق الطابع العاطفى والمصداقية اللذين أشرنا إليهم سابقًا، وهذه النغمة قد تكون مسايرة للنمط الفيلمى أو هى فى أحيان أخرى تعارضه. وأيًا ما كان الموقف، فإن النغمة الأسلوبية تتعلق أساسًا بالصورة المحددة، مثل التعميد فى فيلم الأخوين كوين "يا أخى، أين أنت"، وتحطم الزجاج فى فيلم فولكر شلوندورف "الطبلة الصفيح"، فمثل هذه الصور تقع فى مكان القلب من القصة، لتمثل فى فيلم الأخوين كوين النزعة الدينية للشخصية الأمريكية، أو تمثل فى فيلم شلوندورف علاقة تطور شخصية بطل الفيلم بصعود النازية، فالمشهد يصور صرخته المتوحشة. إن هذه النغمة هى التى تخلق الرومانسية فى بعض الأفلام، والفزع فى أفلام أخرى، بما يتلاءم مع السرد. وكما فى حالة الأدب، يمكن أن يحقق المجاز تعبيرًا أقوى من اللقطات الواضحة المباشرة، وهذه هى الطريقة التى يفضلها مخرجون مثل الأخوين كوين أو شلوندورف.

الشخصية الرئيسية

من المهم للمخرج أن يدرك أن المتفرج يعيش الفيلم من خلال الشخصية الرئيسية، وهو ما يعنى أنه يجب على المخرج أن يتخذ قرارًا حول الطريقة التى سوف يشعر بها المتفرج تجاه هذه الشخصية، وقد يكون هذا الشعور هو الحيرة، مثلما هو الحال تجاه الشخصية التى يؤديها جورج كلونى فى فيلم "يا أخى، أين أنت"، أو قد يكون فهمًا وتعاطفًا مثل الشعور تجاه بطلى فيلم ألكساندر بين "على نحو مائل". فى هذين الفيلمين تتسم الشخصيات بالعبث اللعوب، والخبث، وفتور الهمة، أو حتى البلادة، ومع ذلك فإن على المخرج أن يقربنا من الشخصية الرئيسية. لكن ماذا لو لم يتخذ مثل هذا القرار؟ إن الأمثلة على ذلك يمكن أن نجدها فى فيلم مايكل وينر "الشرطى"، أو فيلم مايكل أندرسون "القوة العاشرة تتجه إلى نافارون"، ففى كل من الحالتين لا يستطيع

المتفرج أن يحقق علاقة وجدانية مع الشخصية الرئيسية، وتكون النتيجة هى اللامبالاة تجاه قصة الفيلم. فلكى يرتبط المتفرج تمامًا بالفيلم، يجب على المخرج أن يحقق له فهمًا أو حتى حبًا للشخصية الرئيسية.

الصراع

الدراما هى الصراع، وبدون الصراع سوف يقف المتفرج فى موقف متباعد عما يراه على الشاشة بدلاً من الارتباط به، لذلك فإنه يجب على المخرج أن يكون واعيًا بإيجاد منابع الصراع فى القصة، وهو صراع قد يكون بين الشخصيات وبعضها البعض، أو بين الشخصيات والبيئة المحيطة بها، والصراع هو ما يخلق قلبًا دراميًا نابضًا فى قصة المخرج.

البناء القصصى

وأخيرًا فإن التصوير بإحساس يتسق مع النمط الفيلمى يمثل عنصرًا مهمًا لتحقيق التوليف النهائى. فلكل بناء قصصى طابع معين يمثل علامة طريق بالنسبة إلى المتفرج، مثل الطابع الأسلوبى المتشائم فى الفيلم نوار، والنزعة العاطفية فى أفلام الويسترن، والتعبيرية القاتمة التى تقتل الأمل فى أفلام الرعب، فكل هذه الخصائص تحدد طبيعة حياة الفيلم. ومن خلال فهم البناء القصصى، يمكن إلى المخرج أن يقدم للمتفرج مفتاح النمط الفيلمى وطريقة معايشته. وأنا هنا لا أعنى أن هذه المفاتيح هى كل شىء فى البناء القصصى وأنها وحدها التى تحدده، فمخرجون مثل الأخوين كوين أو ستانلى كوبريك يتلاعبون بهذا البناء القصصى، وهم يمضون مع الخطوط الأساسية للنمط الفيلمى لكنهم لا يظلون مقيدين به. وعندما يستوعب المخرج هذه الخطوط الأساسية، فإن من الممكن له أن يحقق فكرته الإخراجية خلال توليف الفيلم.

والآن جاء دور العمل مع الممثلين.

الفصل الثامن

الممثــل

هذا الفصل يدور كله عن علاقة المخرج بالممثل، وحيث إن الممثل هو أهم تعبير مباشر عن فكرة المخرج، فإن من المهم للمخرج أن يفهم الممثل، ويفهم العلاقة بينهما التى تؤدى إلى أن يعطى كل منهما أفضل ما عنده. ويمكن تشبيه العلاقة بينهما بعلاقة المعالج النفسى بمريضه، ولا أعنى أن يعترف الثانى للأول بوساوسه، وإنما هى علاقة خلاقة، فعندما تنجح يخلق المعالج والمريض معًا طريقًا إلى شخص "جديد" أكثر تجسيداً وحضوراً فى هذا العالم، وبهذا المعنى فإن المخرج وممثله يخلقان طريقًا (أو أداءً) إلى شخصية جديدة: الشخصية التى يجسدها الممثل فى الفيلم. إن هذه الشخصية سوف تضفى الحياة على السرد، وتخلق علاقة أخرى، هذه المرة بين الشخصية والمتفرج. إن هذه العلاقات الإبداعية القوية هى ما يبحث عنه المتفرج، وهى السبب فى أن الممثلين الجيدين يحصلون على أجر أعلى، وهى أيضًا السبب فى أن المخرجين الذين لا يستخرجون من ممثليهم أفضل ما عندهم يحصلون على أجور أدنى. وأود أن أضيف أن الممثلين هم الخط الأمامى فى الإنتاج، فهم يتحملون الجانب الأكبر من المخاطرة الشخصية، وشجاعتهم تستحق احترام المتفرج، بل حبه أيضًا. إنهم شريك مهم فى عملية إبداع الفيلم وتطبيق فكرة المخرج.

اختيار فريق التمثيل

يعتقد عديد من المخرجين أن "نصف عمل المخرج يتحقق عندما يختار أفضل الممثلين الملائمين لشخصيات الفيلم"، لكن هذه هى أيضًا نصف الحقيقة، ففى هذه المنطقة التى تتعلق بمشروعات صناعة النجوم، فإن ما يحدد اختيار الممثلين ليس فقط رؤية المخرج ولكن أيضًا سياسات التمويل المالى، ولقد أدى صعود الوكلاء الجيدين للممثلين، ومديرى اختيار فريق التمثيل، إلى تحول البندول فى اتجاه الاختيار السياسى- وليس الإبداعى- لمجموعة الممثلين. لكن ملاحظاتى التالية سوف تكون فقط بشأن الاختيار الإبداعى للممثلين (ويجب أن أؤكد ضرورة أن يظل المخرجون يحاربون من أجل الحفاظ على رؤيتهم لشخصيات أفلامهم).

واختيار فريق الممثلين هو التعبير الأول عن فكرة المخرج قبل أن يبدأ الإنتاج، وهذا سبب أقوى لكى تكون لدى المخرج فى مرحلة ما قبل الإنتاج فكرة إخراجية واضحة، والتى تعتمد – فى هذه المرحلة – على تفسيره للنص. ويبدأ اختيار فريق الممثلين بمظهر الممثل، وإذا ما كان تكوينه الجسمانى يتلاءم مع رؤية المخرج عن الشخصية أم لا، وإن كان ذلك أمرا أقل أهمية من صفات أخرى جسمانية وسلوكية سوف يجسدها الممثل. وإننى أقترح أن تكون هناك مجموعة من المعايير يضعها المخرج فى اعتباره عند تقييمه للممثل فى أول لقاء به، مثل:

١- النزعة الاحترافية.

٢- مستوى التوتر الذى يصنعه الممثل فى الموقف.

٣- الحيوية.

٤- جاذبية الشخصية.

٥- الجاذبية الجنسية.

(*) (السياسى فى هذا السياق تعنى مجموع العلاقات المتشابكة وذات المستويات المتعددة والتى تربط بين أفراد فريق العمل – المترجم).

وبالتوقف عند مفهوم تطبيق المخرج لهذه المعايير على فهم الممثل فى المراحل التالية ودراسته للشخصية مع مجمل دراسة الممثلين الآخرين للشخصيات، فإننا يمكن أن نتأمل هذه المعايير بمزيد من التفصيل.

سوف نتناول أولا مسألة النزعة الاحترافية، والتى أعنى بها أن يأتى الممثل فى موعده عند مقابلته، ويستجيب للمقابلة بطريقة احترافية. إن الممثل يأتى لكى يأخذ دوراً مقابل أجر، والمخرج يكون حاضراً لكى يستأجر الممثل، وإذا ما تشعبت المقابلة بأى طريقة بعيداً عن هذين الهدفين، فإن المخرج والممثل يكونان عندئذ فى منطقة غير احترافية.

المسألة الثانية هى مستوى التوتر الذى يصنعه الممثل فى الموقف، فعندما تتلاقى صفات الشخصية، والرغبة، والفرصة، فلابد أن يأتى التوتر. الأسئلة هنا هى: ما قدر التوتر الذى يستطيع الممثل أن يصنعه؟ كيف يعبر الممثل عن هذا التوتر ويتحكم فيه؟ إن التوتر يمكن أن يصبح طاقة، ويجب علىَّ كمخرج أن أضع فى اعتبارى إذا ما كان الممثل قادراً على صنع هذا التوتر، كما يجب أن أضع فى اعتبارى أيضاً إذا ما كانت استراتيجية الممثل فى التواؤم مع الشخصية التى سوف يجسدها قد تجاوزت التوقعات فى مثل هذه الظروف (اختبارات التمثيل)، والمهم هنا هو ضرورة توقع حدوث هذا التوتر، وأنه يمكن أن يكون مفيداً للممثل.

المسألة الثالثة هى الحيوية، فالممثلون الجيدون يعرفون أنه أياً كان نمط الفيلم فإنه يجب أن يتسم بالحيوية فى النهاية، وأن السعادة والحزن والغضب والمرح والسحر جميعها تقع فى دائرة الحيوية. هل يستطيع الممثل أن يخلق هذا المجال الحيوى، أم أنه يمتص الحيوية من حوله؟ ولعل القارئ هنا يعتقد أن المخرجين يجب أن يحصلوا على دراسات فى علم النفس لكى يستطيعوا اختيار الممثلين، وهو أمر غير ضرورى، لكن الضرورى هو الإحساس بالبشر، وفهمهم، وفهم ماذا يجعلهم يتصرفون بأفضل ما يكون.

أما المسألة الرابعة فهى جاذبية الشخصية (الكاريزما)، وهى شكل من أشكال الحيوية، لكنها ترتبط بشىء أكثر خصوصية: تصديق المتفرج للممثل، وتصديق الممثل لما يقوم به، كما لو أن الممثل يريد من المتفرج أن يشترك معه فى معتقداته. ويجب أن تكون هذه المعتقدات قوية بحيث تكون ملهمة وحيوية... أو جذابة. إن للممثلين أصحاب الشخصية الجذابة جاذبية غير عادية، فيجب أن تسأل نفسك: هل يملك ممثلك هذه الجاذبية؟

أخيراً نأتى لمسألة الجاذبية الجنسية، فكل ممثل أو ممثلة يعرف أن جزءاً من أدائه فى الفيلم يكمن فى الإغواء (إغراء المتفرج بأن يصدق الممثل)، ويجب أن يتمتع الممثل بهذه القدرة حتى يجذب المتفرج. فهل لدى هذا الممثل بعينه مثل هذا النوع من الجاذبية المغناطيسية؟ هل هذا الممثل يجذبك أنت، أيها المخرج؟

تلك هى القائمة التى تتيح للمخرج أن يقرر إذا ما كان ممثل ما يتلاءم مع رؤية المخرج للشخصية، وعادة لا يشبه الممثلون أدوارهم تماماً لكنهم يضيفون شيئاً ما إلى الدور الذى يقومون به.

وفى المرحلة الثانية من جلسة اختيار الممثل تأتى قدرة الممثل على قراءة الدور أو فهم الشخصية، وهو ما يجب تقييمه أيضاً فى ضوء المعايير الخمسة السابق ذكرها، على الرغم من أن هناك وجوهاً إضافية لفهم الممثل للشخصية، يكون المعيار فيها هو ما يقوم به الممثل لكى يبحث عما يربط تصرفات الشخصية ودوافعها **"Through Line"**. الأسئلة هنا هى:

أى نوع من التفسير للشخصية يهدف إليه الممثل؟ هل هذا التفسير يتلاءم مع تفسير المخرج أم يختلف عنه؟ وبأى قدر من الاختلاف؟ كيف استطاع الممثل أن يبنى تفسيره؟ هل بذل الممثل جهداً واعياً لكى يبنى تفسيره للشخصية؟ هل هناك سحر؟ هل هناك حيوية؟ هل هناك تصديق؟ هل يريد الممثل أن يجعل المتفرج مستمتعاً أم رافضاً؟ تلك هى المسائل التى تثار خلال مرحلة التفسير، وسواء كانت الشخصية غبية أم ذكية،

منتبهة أو غافلة، فيجب على المخرج أن يكون قادرًا على أن يرى كيف يبنى الممثل تفسيره للشخصية، وكيف يوحى بمشاعرها، حتى يعرف المخرج أن هناك رابطة تربط بين الممثل والشخصية وأن الأداء يتطور.

وإذا كان تفسير الممثل يختلف عن تفسير المخرج، فإن السؤال هنا إذا ما كان تفسير الممثل مثيرًا للاهتمام، فإذا جذب اهتمام المخرج، فإن من الواضح أن هناك شيئًا جديرًا بالبحث عنه وتعقبه، فقد يكون الممثل فى العمر الملائم وله مظهر مطابق للشخصية لكن فهمه لها يدمر التفسير. وبالنسبة إلى المخرج فإن تلك القراءة للشخصية هى التى تكشف أساسًا إذا ما كان لدى المخرج تعاطف وجدانى مع الشخصية، وإذا ما كان تفسير الممثل قد خلق شيئًا جديدًا. فإن كل ممثل يريد دورًا، لذلك يجب أن يعطِى الحيوية والرغبة خلال اختبار الأداء لاختيار الممثلين، ومهمة المخرج هى أن يقرر- باستخدام المعايير الخمسة - إذا ما كان الممثل يملك أو لا يملك الإغراء الكافى فى قراءته وتفسيره للشخصية.

وهناك مستوى ثانٍ لاختبار المهارات خلال مرحلة القراءة، وهى افتراض أن تكون هناك قراءة أخرى، وبعض المخرجون يقترحون فى هذا المجال موقفًا متطرفًا (مثل: لقد ماتت أمك، أو أنك قد تلقيت حالاً تشخيصًا بأنك تعانى من سرطان البنكرياس) ثم يُطلب من الممثل أن يقرأ المشهد مرة أخرى، والهدف هنا هو اختبار مرونة الممثل: هل يستطيع الممثل أن يعطى أكثر من قراءة؟ إن هذا التمرين يتيح للمخرج فرصة التعرف على مدى قدرة الممثل، فالممثل الجيد يستطيع أن يعطى مجالاً واسعًا من التفسيرات: مضحكة، حزينة، مأساوية، وهذه التحديات تعتبر بمثابة تسخين لأداء الدور، ومرونة الممثل تنعكس فى تفسيره للشخصية: هل الاختلاف مثير للاهتمام؟ وكيف؟ وإلى أى مدى يملك الممثل قدرة على استثارة مشاعره فى الأداء؟

أما المستوى الثالث فى عملية اختبار الممثلين، والذى قد يكون أو لا يكون فى جلسة منفصلة، هى أن تجعل الممثل يقرأ الدور مع ممثل آخر يؤدى شخصية أخرى، وهنا أيضًا يمكن استخدام المعايير الخمسة نفسها لتقييم القراءة: هل هناك كيمياء بين

الشخصيات؟ وإذا كان الأمر كذلك فأى نوع من الكيمياء؟ هل يتواصل الممثلون أم يتنافسون مع بعضهم البعض؟ وليس من الضرورى أن يكون التنافس شيئًا سيئًا، بل إنه يمكن أن يكون مفيداً. وفى هذه المرحلة من القراءة، والقراءات التالية مع العديد من الممثلين، سوف تكتشف إذا ما كان الممثل قادراً على التواصل مع المتفرج: هل يسيطر الممثل على اهتمام المتفرج؟ إن الحيوية، وجاذبية الشخصية، والجاذبية الجنسية، تعمل معًا لكى تجذب اهتمام المتفرج، والمخرج أيضًا.

مسار تطور الشخصيات

لكل الشخصيات سمات جسمانية وسلوكية معينة، لكن خلف هذه السمات، وفى الأعماق النفسية للشخصية، يكمن ما يمكن وصفه على أنه لب الشخصية، وهذا اللب يؤثر فى الهدف السردى من خلال مزيج من الرغبات والإحباطات. إن هذه "الأعماق" الموجودة فى الشخصية هى ما تجعلها تنبض بالحياة، والمصداقية. ومن المهم بالنسبة إلى المخرج والممثل أن يصنعا مسار تطور الشخصية، ويحافظا عليه طوال الفيلم، فالشخصية الرئيسية يجب أن تكون لديها إمكانية التغير، بل يجب أن تخضع لتغير حقيقى خلال الفيلم (وسوف نزيد ذلك تفصيلاً فى فترة لاحقة). أما الشخصيات الثانية فسوف يكون لديها تفاعلات مهمة مع الشخصية الرئيسية بما يؤثر بالنفع أو الضرر فى هذه الشخصية، لكن المهم هو أن تكون الشخصيات الثانية ذات أبعاد عاطفية تتواءم مع أهدافها التى تغير من الشخصية الرئيسية، وهذا هو مسار تطور شخصياتهم فى الحكاية، ودعنا الآن نتأمل هذه العملية بقدر أكبر من التدقيق.

فلنبدأ بإمكانية التغير، ففى معظم الأفلام، نكون أمام موقف يدفع الشخصية الرئيسية إلى التكيف. فعندما يتم اختطاف الابنة على يد الهنود فى فيلم رون هاوارد "المفقودة"، ماذا سوف تفعل الأم وهى الشخصية الرئيسية؟ أما المثال الثانى فمن فيلم "سبايدرمان٢"، حيث نجد سبايدرمان مشغولاً بحفظ السلام حتى إن حبيبته تهجره لتحب شخصًا آخر، فماذا سوف يفعل سبايدرمان؟ يجب أن يؤمن المتفرج بأن الأم

فى "المفقودة"، وسبايدرمان فى "سبايدرمان٢"، لديهما إمكانية التغير، ويجب أن يكون هناك شىء ما فى كل من الشخصيتين متدفق بما فيه الكفاية يجعلنا نعتقد أنهما سوف يتخذان موقفًا.

أما السؤال الثانى فهو كيف سوف تتغير الشخصية؟ أو بكلمات أخرى، ماذا يدفع الشخصية لكى تمضى فى مسار تطورها؟ من وجهة نظر السرد هناك عاملان يحركان الشخصية الرئيسية فى اتجاه التغير: العامل الأول هو العلاقات، ولتأخذ مثالاً الشخصية التى تؤديها جولييت لويس، التى كانت العامل المساعد فى تغير شخصية جونى ديب فى فيلم لاس هالستروم "من الذى أكل عنب جيلبيرت؟"، أما العامل الثانى فهو الحبكة، التى تستخدم الضغط على الشخصية الرئيسية لتحقيق أهدافها، ولتأخذ مثالاً من القرار الذى اتخذه مايكل (داستين هوفمان) حتى يتنكر فى زى ممثلة فى فيلم سيدنى بولاك "توتسى"، فمايكل، الممثل الفاشل، يصبح بين عشية وضحاها نجمًا (أو بالأحرى نجمة) فى أحد مسلسلات أوبرا الصابون التليفزيونية، ولكن مع ارتفاع نجوميته فإن تقليده لامرأة يغير من نزعاته الذكورية فى الكذب على الآخرين والتلاعب بهم، أو كما يقول هو فى النهاية فإن كونه امرأة كان أفضل جزء من الشخصية التى تحول إليها مايكل.

إن الشخصيات الرئيسية تتحول دائمًا، ومسار تطورها الدرامى هو الذى يشكل العمود الفقرى العاطفى للفيلم. ويمكن أيضًا للشخصيات الثانية أن تتغير، ولكن تغيرها يكون فى خدمة الشخصية الرئيسية. ولتتأمل اعتراف تشارلى (رود ستايجر) إلى أخيه خلال ركوبهما السيارة فى فيلم إيليا كازان "على رصيف الميناء"، فطوال الحكاية كان تشارلى يحاول أن يرضى زعيم عصابته، لذلك فقد دأب على استغلال أخيه تيرى (مارلون براندو) والتلاعب به، والآن هاهو يحاول أن يتلاعب بتيرى مرة أخرى وأخيرة. إنه يدرك كم تسبب فى الأذى لأخيه، ويقرر أن يقف أمام التهديد بقتل أخيه ويختار أن يبقيه على قيد الحياة، رغم أن ذلك قد يعنى موت تشارلى نفسه. إن هذه التضحية هى التغير الذى حدث لشخصية تشارلى، وتصرفه الوحيد الذى يثبت به حبه الأخوى،

وأيضا لأن موت تشارلى (وعلاقته بأخيه) قد غير من شخصية تيرى بقدر تغير علاقته مع إيدى (إيفا مارى سانت)، وهكذا فإن مسار تطور الشخصيات الثانية يجب أن يكون لخدمة الشخصية الرئيسية. ويجب على الممثل استيعاب العمود الفقرى العاطفى، وهو مسار تطور الشخصية، لكى يقوموا ببناء أدائهم التمثيلى، ويجب على المخرجين فهم مسار تطور الشخصية لأن هذا المسار هو خارطة الطريق بالنسبة إلى أداء الممثلين.

ملاحظة جانبية عن الممثلين كمخرجين

إن فهم مسار تطور الشخصية هو أحد الأسباب التى جعلت من بعض الممثلين مخرجين جيدين، وهناك ظاهرة لتحول الممثلين إلى الإخراج (رغم التقليل من شأنها أحيانًا)، بدءًا من تشارلى شابلن وباستر كيتون، اللذين أصبحا بمعنى ما مخرجين عظيمين اشتهرا فى عالم الإخراج بقدر شهرتهما فى عالم التمثيل. وعلى الرغم من أن جيرى لويس وودى ألين كانا من المخرجين الذين انعكست أقنعتهم كممثلين على الأفلام التى أخرجوها، فإن هناك ممثلين آخرين اختاروا أنماطًا فيلمية مختلفة من أجل تطوير مهاراتهم الإخراجية. فعلى سبيل المثال، اختار تشارلز لوتون أن يخرج حدوتة كابوسية فى فيلمه "ليلة الصياد"، واختار مارلون براندو نمط الويسترن فى "الرجال ذوو الأعين الواحدة"، وهما فيلمان قويان ومؤثران.

وفى العادة فإن الممثلين يميلون إلى العمل فى مناطق فيلمية مألوفة لديهم، فاختار ديك باول أفلام التشويق والتوتر مثل "العدو فى الأسفل"، وفضل لورانس أوليفييه الأفلام المأخوذة عن شكسبير فأخرج "هنرى الخامس" و"هاملت"، ولقد أثبت كل من باول وأوليفييه قدرته على المغامرة فى منطقته المألوفة. لكن الانحراف عن مثل هذه المنطقة المألوفة قد يؤدى إلى قلة التقدير وقلة التمويل، فكل من إيدا لوبينو (فى فيلم "اللص") وجون كازافيتيس (فى فيلم "ظلال") طور شهرة المخرج فى دوائر "الأندرجراوند" الطليعية، لكن أفلامهما واجهت صعوبة فى التمويل، ولم يستطع أى من هذين الممثلين الاستمرار فى عالم الإخراج.

غير أن هذا الموقف قد تغير إلى حد كبير خلال الأعوام الخمسة والعشرين الماضية، فالنجوم الكبار أصبحوا مخرجين مهمين، وصنع وارين بيتى "السماء لا يمكنها الانتظار" و"الحُمْر"، وصنع روبرت ريد فورد "أناس عاديون"، وأخرج كلينت إيستوود "ما لا يمكن غفرانه" و"النهر الغامض". أما الممثلون روبرت دى نيرو، وبين ستيللر، ودايان كيتون، وجاك نيكولسون، وشون بين، وأنجيليكا هيوستون، فقد أخرجوا جميعًا أفلامًا، وسوف تستمر هذه النزعة. ولا يجب أن ننسى أن إيليا كازان ومايك نيكولز قد بدآ حياتهما الفنية كممثلين، ثم تحولا إلى أن يصبحا مخرجين شديدى الأهمية. إن فهم أن الشخصيات تتغير، وكيفية تغيرها، وماذا سوف تصبح بعد التغير (أى فهم مسار تطورها)، هو ميزة عند الممثلين الذين أصبحوا مخرجين. وقد تختلف فلسفة التمثيل عند كل منهم، لكن النتيجة واحدة: تصوير مفعم بالحيوية والحياة والجاذبية للشخصية بما يكفى لجذب المتفرج. وسوف نتحول الآن إلى فلسفات التمثيل التى يستخدمها الممثلون، ويجب على المخرجين أن يفهموها.

فلسفات التمثيل

نبعت فلسفات التمثيل بشكل عام من الأداء المسرحى وليس من الأداء السينمائى أو التليفزيونى، وكانت الأفكار الثورية فى عالم التمثيل على يد الروسى كونستانتين ستانيسلافسكى هى التى تم تبنيها فى بريطانيا وفرنسا وألمانيا والولايات المتحدة، وقبل أن نناقش هذه الأفكار يجب أن نلاحظ أن أساسها يكمن فى التطورات التى حدثت فى القرن التاسع عشر والقرن العشرين فيما يخص فهم السلوك الإنسانى، خاصة علم النفس الإداركى والتحليل النفسى، وهى الميادين التى تهتم بالمستويات الظاهرية والعميقة للسلوك الإنسانى. ولقد تسللت هذه الأفكار سريعًا إلى الأدب، والفنون البصرية، وفنون التصميم، والمسرح، وليس من الغريب أن التناقضات والصراعات الدفينة فى الحياة الخارجية والداخلية للشخصية قد أصبحت هى مركز الاهتمام عند المؤلفين المسرحيين أولاً، ثم المخرجين ومدربى التمثيل، وبالنسبة إلى كل منهم، فإن الأداة التى تجسد الصراع هى الممثل. وأصبحت بؤرة الأفكار حول التمثيل طوال

المائة عام التالية هى كيف يمكن أن تجعل الممثل يعيش لحظة حياة الشخصية، وظلت هى نفس بؤرة هذه الأفكار حتى اليوم. ولكى نفهم فلسفات التمثيل التى تسود اليوم فإن من المهم أن نعود إلى منابعها، التى تبدأ مع كونستانتين ستانيسلافسكى، المخرج الروسى وصاحب نظرية فى التمثيل، ولا تختلف الأفكار المعاصرة عن التمثيل عن أفكاره إلا فى تأكيد هذه النقطة أو تلك. (ويمكن أن تجد دراسة تفصيلية حول هذه الأفكار فى كتاب ديفيد ريتشارد جونز "المخرجون العظام وأعمالهم"، دار نشر جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٦). لقد شعر ستانيسلافسكى أن التمثيل يجب أن يدار فى اتجاه الكشف أو الإفصاح عن عوالم محددة: الروح الإنسانية، أو الطبيعة الإنسانية، والصدق قبلهما، وكانت دراسته للتمثيل محاولة لكى يضع منهجًا للبحث عن هذا الصدق، وكان الصدق يتمثل فى ثلاثة أشياء (انظر المرجع السابق ذكره، ص٣٢):

١- محاكاة الطبيعة، والتى تتطابق مع ما نراه فى العالم (الخارجى).

٢- الاتساق، وهى أداة للتقييم تنبع فى جوهرها من نظام معتقدات المرء (التى تعادل ذاتية الشخصية، أو العالم الداخلى).

٣- المعنى الروحى للحياة، والذى يشير إلى مفهوم أن الروحانية تتواجد جنبًا إلى جنب مع القيم المادية، فى البعد الذى يتكامل فيه الواقع مع الروحانية.

إن هذه الأبعاد الثلاثة معًا توجد متعايشة مع بعضها البعض، وهى تساعد الممثل على أن يخلق شخصية صادقة على المسرح، طبقًا لأفكار ستانيسلافسكى:

"ماذا يعنى أن تكون صادقًا على خشبة المسرح؟ هل يعنى ذلك أنك تكشف عن ذاتك كما أنت عليه فى الحياة العادية؟ ليس هذا صحيحًا على الإطلاق، فالصدق بهذا المفهوم يصبح تفاهة. كما أن هناك اختلافًا مماثلاً بين الصدق الفنى والصدق غير الفنى كالاختلاف بين اللوحة والصورة الفوتوغرافية، فهذه الأخيرة تنسخ كل شىء، أما اللوحة فتقدم ما هو ضرورى فقط". (عن كونستانتين ستانيسلافسكى، من كتاب "أسطورة ستانيسلافسكى"، إعداد إى.آر.هابجود، ثياتر آرتس بوكس، ١٩٨٦، ص٢٠).

وكل فلسفات التمثيل خلال المائة عام الماضية قد نبعت من هذه الأفكار الثلاث عن التمثيل. لكن الآن فلنبدأ بدراسة بعض النقاط التفصيلية.

من الخارج إلى الداخل

هناك مدرسة غير رسمية فى التمثيل تتجمع حول ممثلين مثل لورانس أوليفييه، وأنصار هذه المدرسة يؤمنون بأن تكنيك التمثيل يبدأ من الخارج، أى مما يطلق عليه ستانيسلافسكى "محاكاة الطبيعة". فإذا ارتدى الممثل ملابس الشخصية، وتبنى طريقته فى السير، وقص شعره بطريقة الشخصية، فإنه يمكن للممثل عندئذ أن يبدأ العمل من الخارج لكى يصبح الشخصية، ولقد وجد ممثلون بريطانيون آخرون – مثل مايكل كين وأنطونى هوبكينز – أن هذه الطريقة مفيدة.

من الداخل إلى الخارج

إن دقة الملاحظة هى مفتاح هذه الطريقة فى إعداد الممثل لتطوير الشخصية، فطريقة التناول فى التمثيل من الداخل إلى الخارج (وهو ما يطلق عليه ستانيسلافسكى "الاتساق") قد أصبحت هى طريقة العمل عند معظم مدارس التمثيل. فالاستراتيجيات التى تصل الممثل بحياته الداخلية، التى تتضمن ذكرياته العاطفية المرتبطة بتجارب محددة، هى التى تتيح المادة الضرورية لفهم الشخصية وتطورها، وآليات استحضار الحياة الداخلية و"الاتساق" من أجل خلق الشخصية، هذه الآليات هى الارتجال، والذاكرة الحسية، والتعبير عن التجارب والمشاعر الداخلية، وتحويلها إلى تجسيد جسمانى خارجى.

المدرسة الأمريكية

نبعت المدرسة الأمريكية من مسرح الفرقة Group Theater فى الثلاثينيات، وكانت متأثرة إلى حد كبير بأفكار ستانيسلافسكى. ولقد خلق معلمو المدرسة الأمريكية فى التمثيل أسلوب "المنهج" method لشهير فى التمثيل، لكن داخل هذه المدرسة كان بعض معلمو التمثيل يركزون على الذاكرة، التى تعنى استدعاء المشاعر المرتبطة بأحداث معينة فى حياة الممثل، فذكرياته تصبح أساس خلق الشخصية التى سوف يجسدها، سواء على المستوى الجسمانى أو السلوكى. وكما فى أعمال ستانيسلافسكى فإنه يجب أن يكون للشخصية هدف، لكن ليس من الضرورى أن تبحث عن الصدق، رغم أن الأصالة فى خلق الشخصية سوف تكون شكلاً من أشكال الصدق.

من جانب آخر فإن ستيلا آدلر(*) كانت تؤكد المخيلة الإبداعية، وتحث على استخدام الذكريات والمشاعر والدوافع والملاحظات لخلق شىء آخر: الشخصية. وكان الارتجال أداة مهمة فى التعامل مع المادة غير الواعية التى يمكن أن تستخدم لخلق الشخصية.

أما ستانفورد مايزنر فكان تركيزه على التكرار (البروفات) من أجل خلق تجربة "فى لحظة الأداء الفعلية"، فتأكيد ما يحدث هنا والآن، والتركيز على البشر والأماكن، والمفاجأة التى يبرزها هذا التصرف، تستدعى جميعها رد فعل فورياً، لذلك فإن الحيوية والمفاجأة والواقع المحدد يتم خلقها أمام أعيننا، وهذا الأسلوب فى التمثيل قد يكون أكثر أساليب التمثيل فاعلية لأنه يهجر عملية التأمل، بينما أساليب آدلر ولى ستراسبورج تركز على الشخصية التى تكون تطورية بالمعنى النسبى(**).

(*) (أحد الأعضاء المؤسسين لمسرح "الفرقة" - المترجم).

(**) (أى أن تجسيد الممثل لبا يتبلور أكثر وأكثر مع كل تجربة أداء - المترجم).

المدرسة الأوربية

لم تكن المدرسة الأوربية في حقيقة الأمر رد فعل على أسلوب المدرسة الأمريكية، وإنما ما كان يعطيها القوة الدافعة هو الشغف بتجارب جديدة أكثر إدهاشًا، بل صادمة في بعض الأحيان. وكان نوع التجريب الذى قام به أنطونن أرتو، وجرزى جروتوفسكى، وعلى نحو خاص بيتر بروك، مرتبطًا بالمعيار الثالث الذى وضعه ستانيسلافسكى للأداء التمثيلى، والمتعلق بالبعد الروحانى. لقد كان العمل مركزًا على التعبير الداخلى العميق وعلى ردود الأفعال تجاه العالم المادى (الواقعية)، لكن مخرجين مثل بروك لا يهتمون على الإطلاق بالواقعية، بل كان اهتمامه الأكبر على حالات الجنون، والنزعة الدينية، والقسوة المفرطة التى لا تعرف حدوداً، والتطلع النهم إلى السلطة، والتسامى، وقال بروك إن فى هذه الحالات يمكن تأسيس أداء الممثل وضبطه. إن الحياة الداخلية للشخصية والعالم الخارجى يمكن أن يوجدا، لكنهما غير مهمين فيما يتعلق بخلق الشخصية، وإن القوى الأعظم فى العالم تتطلب أسلوبًا فى الأداء (والتصرفات والسلوك) أقل فى تعبيره عما هو فردى، وأكبر فى تعبيره عن الجماعى، القَبَلى(*)، إنه أقل فى الجانب السيكولوجى وأكبر فى الجانب الأنثروبولوجى. إن فهم هذه القوى الأكبر يجب أن يقود قراءة المسرحية، والأداء الذى يعبر عن هذه القراءة، وبمعنى ما فإن النتيجة تكون أسلوبًا اجتماعيًا يعبر عن الجماعة (وليس عن الفرد) فى الأداء إذا قورن بالأسلوب النفسى الفردانى للأداء الذى ساد المسرح والسينما الأمريكيين.

وبمعنى ما فإننا يمكن أن نرى أسلوب بروك فى التمثيل أسلوبًا مغرقًا فى النزعة المسرحية، أسلوبًا يبحث عن الروابط البدائية والتاريخية مع الأجيال السابقة – وهذا الأسلوب فى الأداء قد تم التعبير عنه بأوضح ما يكون فى أعمال المخرجة جولى تيمور، فى المسرح فى "الملك الأسد"، وفى السينما أفلام "تيتوس" و"فريدا"، وكما ينعكس

(*) (الذى يعود بجذوره إلى الطقوس الجماعية للقبيلة البدائية التى كان الإنسان فرداً فيها – المترجم).

فى أفلامها فإن تيمور مهتمة بالحضارات القديمة، وبنماذج شخصياتها البدائية التى تعبر عن طيف واسع من التجارب الإنسانية، بدءًا من الخصوبة إلى العلاج إلى الاحتفالات إلى الموت. وبالنسبة إلى تيمور فإن الحياة طقس يربط الماضى بالمستقبل، ومعالجتها للتمثيل تبحث عن هذه القيم نفسها، وأعمالها ترتبط بالمعيار الثالث عند بروك وستانيسلافسكى: الصدق الروحى. ويمكن وصف هذا الأسلوب بأنه أسلوب مسرحى، ولكن إذا نظرنا له من جانب آخر فإنه يمكن رؤية أعمال تيمور على أنها مناقضة للمادية، فى الوقت الذى يمكن اعتبار أساليب التمثيل التى تعتمد على العالم الخارجى أو العالم المادى على أنها أساليب مادية أو معاصرة. وبالمقارنة مع أسلوب تيمور، فإن هناك اختلافًا معها فى أعمال كتاب مسرحيين مثل نيل لابوت، وكريج لوكاس، وباتريك ماربير، ومخرجى وممثلى هذه الأعمال.

ولكى نوضح هذا الأسلوب فى التمثيل، فسوف اقتبس عن مدربة التمثيل جوديث ويستون (فى كتابها "إدارة الممثلين"، مايكل ويس بروداكشانز، ١٩٩٩)، والمخرج ديفيد ماميت (فى كتابه "عن الإخراج السينمائى"، بينجوين، ١٩٩٢)، اللذين أوضحا بجلاء طريقتهما. لقد تبنت ويستون مزيجًا من تناول كل من آدلر ومايزنر فى التمثيل، وكان تركيزها على المخيلة الإبداعية ودورها فى خلق الشخصية، وطورت سلسلة من الاستراتيجيات المقترحة لكى تساعد الممثل على أن "يعيش اللحظة"، ويخلق شخصية حية يمكنها أن تتواصل مع المتفرج وتثير اهتمامه، ومصادر الممثل والمنابع التى يستقى منها تتضمن ذكرياته وتجاربه الشخصية، وملاحظته للآخرين، ومخيلته الإبداعية التى يتواصل معها بواسطة الارتجال، وخبرته اللحظية العفوية. وتشير كل من الخبرة العفوية وملاحظة الآخرين إلى العالم الخارجى، العالم من حول الممثل، أما ذكرياته وخياله فيشيران إلى حياته الخارجية. لكن من المهم هنا هو كيف يتواصل مع كل هذه المنابع، وفى هذا الشأن طور لى ستراسبرج استراتيجية للذاكرة الحسية (أو ذاكرة الحواس)، تتكامل مع تمارين التواصل مع هذه الذكريات والتواصل مع المتفرجين، بينما طورت آدلر تمارين للتواصل مع المخيلة الإبداعية، وخلق ستانفورد مايزنر تمارين للتكرار للتواصل مع الخبرة العفوية وتجسيدها (لكى تنقل الممثل إلى معايشة اللحظة).

إن هذه التمارين تؤدى إلى تواصل الممثل وإحساسه لكى يدخل بحيوية إلى التركيز فى مرحلة خلق الشخصية، وباستخدام هذه الحيوية والطاقة يستطيع الممثل بالفعل أن يخلق الشخصية. ومع ذلك فإن تطوير هذه الشخصية يحتاج إلى عدة اختيارات، يجب بدورها أن تتأسس على الفهم العميق للشخصية، وأن توجَّه إلى تطوير شخصية أصيلة، والحركة فى اتجاه فهم صادق للنفس والتعبير عنها بمعنى الصدق الذى كان يعنيه ستانيسلافسكى، ليس فقط مجرد محاكاة الطبيعة، وإنما شخصية لها حياة داخلية، وواقع خارجى، وبعد روحانى.

ولكى ينتقل إلى آليات خلق الشخصية، فإن الممثل يحتاج أن يقرر ماذا سوف يكون العمود الفقرى لتكوين هذه الشخصية، وهذا ما يعنى الاقتراب من فهم المعنى المتضمن فى القصة السينمائية. فعندما نحدد الشخصية، يكون من المفيد أن نضع فى الاعتبار العقبات التى سوف تواجهها. لكن ما هو العمود الفقرى؟ إننى أعنى به الهدف الأساسى لهذه الشخصية، وأياً ما كان الهدف وجودياً أو يدور حول "سبب الوجود"، فإن الممثل يجب أن يفهم العمود الفقرى على نحو عملى. وفى هذا الصدد فإن ويستون تستخدم مثال شخصية مايكل فى "الأب الروحى" (انظر كتابها ص١٠٠)، والذى أتفق معها فيه أن الهدف الأساسى له هو أنه بالإضافة إلى رغبته فى تحقيق ذاته فإنه يريد أن يرضى أباه دون كورليونى، وإدراك ذلك مهم لأنه فى المستوى العميق للشخصية يمثل دافعاً لها. فالعمود الفقرى للشخصية يمكن أن يكون – ويجب أن يكون – هو أساس تصرفات الشخصية فى كل مشهد.

وعندما ننقل ذلك إلى الدائرة الاجتماعية، فإننا نرى مايكل كجزء من المعنى المتضمن فى قصة "الأب الروحى"، فعندما يتجمع مايكل، وأبوه دون كورليونى (سيد العائلة) وبقية أفراد العائلة، وسواء كان المشهد يتناول قضايا مهنية أو شخصية، فإن المعنى المتضمن يبقى على حاله: إن التهديد الذى يواجه العائلة يتزايد، ويجب أن تدار كل الأمور بهدف الحفاظ على العائلة، والعالم الخارجى يجب أن يظل بالخارج، ويجب استمرار الجهود فى حماية العائلة وبقائها. لذلك يجب على الممثل أن يعى هذا المعنى المتضمن وهو يبنى الشخصية. أما العنصر الثالث الذى يؤسس للأداء التمثيلى فهو

وجود العقبات، ويجب على الممثل أن يكون واعيًا بها باستمرار. وقد تكون العقبة فى أحد المشاهد بسيطة ويمكن التغلب عليها بسهولة، ولكن عبر تتابع المشاهد يجب أن تكبر العقبات وتتنوع. إن هذه العقبات مفيدة للممثل، فهى تمثل علامات الطريق التى توضح تضاريس العمود الفقرى للشخصية. وهكذا فإن العمود الفقرى للشخصية، والمعنى المتضمن، والعقبات، تشكل الخطوط العامة للشخصية، ويمكن لأدوات معينة أن تساعد الممثل فى خلق الشخصية فى كل لحظة.

كما تساهم عدة عناصر فى خلق الشخصية: الهدف، والقصد، والصورة، والحقائق، وإحساس المصداقية، والحياة الجسمانية، واللوازم الخاصة، والإنصات للشخصيات الأخرى. إن ويستون تقصد بالهدف عنصرين: الأول هو هدف واعٍ على المدى القصير داخل المشهد، وهذا قد يكون هدفًا بسيطًا مثل التحرك نحو النافذة أو صب فنجان من القهوة، أما الثانى فهو هدف غير واعٍ ووجدانى، فعندما يصب الشخصية فنجانًا من القهوة لزوجته، فإن الشخصية توضح كيف يمكن أن تكون خدمة المرء للآخرين – حتى فى أبسط أشكالها – تهدف إلى كسب إطراء الآخر (الزوجة فى هذه الحالة)، ويمكن لمثل هذا المشهد أن يساعد فى تصوير كيف أن لدى الشخصية هدفًا غير واعٍ يبحث عن استحسان الآخرين. وللمرء أن يتخيل كيف يتجسد هذا الهدف فى مكان العمل على سبيل المثال، وفى ظروف تبحث فيها الشخصية نفسها عن مساعدة طرف آخر. هل تشعر هذه الشخصية بالقلق وعدم الراحة – مثلاً – عندما يخدمه الآخرون؟ إن تلك هى الطريقة التى يعمل بها الهدف غير الواعى، وعندما يعمل فإنه يتضمن الشخصية الحية، صاحبة المشاعر والأفكار.

أما القصد فيتضمن اقتراب الممثل من الهدف، والوسائل المطلوبة لكى تجعل هذا الهدف فى متناول الشخصية. فماذا يجب على الشخصية أن تفعل لكى تحقق هدفًا؟ هل يترجم ذلك القصد إلى كلمات؟ أم إلى فعل؟ أم يكون أكثر براعة [illegible]؟ إن القصد يصور عملية تفكير الشخصية، وذكاءها، وطريقتها التى تعمل بها لكى تحقق الهدف.

وتشير الصورة إلى المحيط الذى تعيش فيه الشخصية، وكل ما يمكن للشخصية أن تلاحظه من حولها: الأشياء والناس، وكيف تنقل الشخصية إلى العالم الحسى من خلال البصر والسمع والتذوق واللمس. وكلما كانت الصور التى يضعها الممثل فى اعتباره أكثر تحديداً، فإن تفاعله مع العالم سوف يصبح أكثر تركيبًا. وليس مهمًا أن تكون الصور محددة فى السيناريو، فيمكن أن تكون أى شيء يعايشه الممثل لكى يعطى شخصيته أبعاداً داخل عالم السيناريو. ويمكن للصورة أيضًا أن تقول لنا شيئًا غير منطوق حول الشخصية، ويمكن أن تستخدم لكى تجعل عالم الشخصية وتجسيدها أكثر ثراء فى الإبداع (وتحقيق المفاجأة).

أما الحقائق فتستخدم لكى تخلق للشخصية واقعًا، وكلما زادت معلومات الممثل عن الشخصية، وكلما طورها من خلال التجارب والارتجال، ازداد الإحساس بواقع هذه الشخصية. إن الحقائق تعطى الشخصية ماضيًا، وقد تتضمن أن الشخصية تؤمن بالحركة تجاه المستقبل أو تقوم بالفعل بالتحرك تجاهه. ومن عنصر الحقائق يوجد الإيمان، الذى يضفى الحياة على حركة الشخصية، والإيمان وظيفة للأهداف، والآمال، والاحتياجات لدى الشخصية. وبهذا المعنى فإن الإيمان يتيح للشخصية قدرا مهما من الحيوية والحركة، وهذه الحيوية مهمة بالنسبة إلى المتفرج، فهى تساعده على التوحد الأفضل مع الشخصية. وعندما نرى إحساس الإيمان فى الأداء، فإننا ننجذب إلى الشخصية.

كذلك فإن الحياة الجسمانية عنصر مكمل مهم لإحساس الإيمان، فيجب على الممثل أن يجسد أداءه فى حركة جسمانية، وهو ما يتطلب تحويل القصد إلى تعبير جسمانى، كما يتطلب أيضًا تجسيد تفاعل الشخصية مع العالم الذى تعيش فيه والبشر الذين تعيش معهم. ومما يساعد الممثل فى خلق هذه التعبيرات الجسمانية للشخصية الأزياء والماكياج وإيماءات الجسم والإكسسوار. ولكى يضفى الحياة على التعبير الجسمانى وإحساس الإيمان، فإن من الضرورى أن يجد الممثل إيماءات وحركات محددة تصور الشخصية بدقة. إن الممثل يبتعد عن الشخصية إذا كانت لديه

تصورات عامة عنها، لكنه يقترب منها إذا كانت هذه التصورات أكثر دقة وتحديداً، ويجب أن يبذل الجهد فى أن يكون الممثل أكثر تحديداً فى خلق أدائه.

وأخيراً فإن المهم أن تنصت الشخصية للشخصيات الأخرى، والاستماع الإيجابى سوف يوحى بالانطباع أن الشخصية جزء من المشهد، أما الممثل الذى يشعر المتفرج أنه لا ينصت للشخصيات الأخرى فسوف يكون سبباً فى تشتيت الانتباه، لكن الممثل الذى يبدو منصتاً فسوف يظهر مستغرقاً فى الحدث الذى يتكشف مع تطور الأحداث، كما سوف يستغرق معه المتفرج فى الحدث.

إن الهدف، والقصد، والصورة، والحقائق، وإحساس الإيمان، والحياة الجسمانية، واللوازم المحددة، والإنصات، سوف تساهم معاً فى خلق الممثل للشخصية. ولقد اقترحت جوديث ويستون ما يجب على المخرج أن يفهمه عن الممثل من وجهة نظر الممثل، وسوف نتحول الآن إلى ديفيد ماميت، الذى يتناول المسألة من وجهة نظر المخرج.

ولأن ماميت عمل فى المسرح كاتباً ومخرجاً، فإنه تحول إلى السينما فى مرحلة لاحقة، ليكتب سيناريوهات للمخرج سيدنى لوميت مثل "حكم المحلفين"، ولبرايان دى بالما فى "أهل القمة"، وكلا السيناريوهين حصل على الثناء. ثم تحول ماميت إلى الإخراج فى فيلم "الأشياء تتغير" و"جناية قتل"، وهو يخرج فيلماً كل عامين، وهى أفلام تعتمد على الحبكة مثل "السطو" و"الاسبرطى".

وبمعنى ما فإن ماميت يتخذ عن وعى موقفاً فى الإخراج مناقضاً لموقف مدربة تمثيل مثل جوديث ويستون، فبالنسبة إليه فإن المخرج الذى يهتم بالممثل - مثل إيليا كازان- يبالغ فى إدارة أداء الممثل (انظر كتابه "عن الإخراج السينمائى"). لذلك فإن ماميت يتبنى الموقف الذى كان يقوده سيرجى إيزنشتين وبودوفكين: فلم تكن طريقة إيزنشتين "تهتم بتتبع البطل، وإنما بتعاقب الصور المتجاورة، حتى يحرك التناقض بين هذه الصور قصة الفيلم إلى الأمام فى ذهن المتفرج". ("عن الإخراج السينمائى"، ص٢). وهكذا فإن التأكيد يجب أن يكون على طريقة اختيار اللقطات وبنائها فى المشهد.

ويعادل ماميت بين حوار المخرج مع مدير التصوير فيما يتعلق بمكان وضع الكاميرا (وهو عنصر تقنى) مع حوار المخرج مع الممثل حول ماذا يجب عليه أن يفعل (عنصر تقنى أيضًا)، ويقلل ماميت من شأن الحوار حول الدوافع أو هو يتجاهله كلية. وفى جزء لاحق من كتابه يتوسع ماميت فى هذه الفكرة، ويستخدم التشبيه المجازى الذى استخدمه ستانيسلافسكى عن الإبحار فى نهر الفولجا المليء بالمخاطر:

"لأن هناك العديد والعديد من الطرق التى يمكن بها للمرء أن يخرج فيلمًا، فإلى أى حد يجب على المرء دائمًا أن يكون قادرًا على الاقتصاد، وربما أيضًا على قدر محدد من الرضا، عندما يحكى قصة؟ الإجابة هى: "التزم بمجرى النهر وعلاماته". فالمجرى هو الهدف الأسمى عند البطل، وعلامات إرشاد السفن هى أهداف صغرى فى كل مشهد، والأهداف الأصغر لكل ضربة مجداف، والوحدة الأكثر صغرًا فى كل ذلك هى اللقطة". ("عن الإخراج السينمائى"، ص١٠٣-١٠٤).

وفوق كل شيء، فإن ماميت يلتزم بالأفكار الثلاث للإخراج: أن يكون هناك هدف أكبر يجب أن يقود إدارة الممثلين، وهذا الهدف الأكبر مماثل للعمود الفقرى للشخصية باستخدام مصطلحات ويستون. كما يؤكد ماميت أيضًا التعبير الجسمانى فى الأداء، فالتصرفات يجب أن تكون جسمانية فى مقابل ما هو لفظى (إن نموذج ماميت حول الحوار هو المشهد الصامت، فى مفارقة مع كونه كاتبًا بارعًا للحوار). وأخيرًا فإن ماميت يؤكد التصرفات المحددة داخل اللقطة، وكلما كانت أكثر مادية كان الأداء أفضل. وبعد هذه المبادئ العامة، فإن ماميت يبدأ فى تقبل أفكار مثل اختيار فريق التمثيل، والذكاء، والجاذبية الشخصية (كاريزما) للممثل، لتجسيد الشخصية السينمائية. وبالنسبة إلى هذا المخرج، فكلما قلت الأدوات فى الأداء كان الإخراج أفضل.

وبعد تقديم موقف ماميت، المناقض تمامًا لموقف ويستون، فإننى أقترح عليك - وأنت المخرج - أن تختار طريقتك الخاصة فى تناول التمثيل، بما يتلاءم مع خبرتك

وشخصيتك. لقد تنوع المخرجون من أقلهم اعتماداً على التمثيل (مثل ألفريد هيتشكوك) إلى الذين يضعونه موضع التقديس (مثل مايك لى)، وذلك فى تعاملهم مع الممثلين وموقفهم تجاه الأداء. وبداخل هذا الطيف، تبنى المخرجون استراتيجيات محددة تتراوح بين الإغواء (إيليا كازان) والسادية (أوتو بريمينجر). إن الطيف الكامل لأنواع السلوك الإنسانى المرتبط بمحاولة تحقيق هدف، هذا الطيف يتجلى تماماً فى موقف المخرجين كما يتجلى فى أى مهنة أخرى. لكن ما يتفرد به الإخراج مقارنة بالعلاقات المهنية الأخرى هو أن الممثل يجسد أكثر تعبير مباشر عن فكرة المخرج، وبالتالى فإن علاقة المخرج بالممثل، وطريقة خلق الشخصية، دعامتان أساسيتان فى صنع الفيلم. وكنتيجة لذلك فإنه يجب على المخرج أن يعرف كيف يعمل مع الممثل لكى يخلق الشخصيات التى سوف تبث الحياة فى فكرة المخرج.

الجـــزء الثانى

دراسات حالة عن الإخراج

الفصل التاسع

سيرجى إيزنشتين : الجدل التاريخى

مقدمة

أحدث سيرجى إيزنشتين، مع زملائه فاسيلى بودوفكين، ودزيجا فيرتوف، وألكساندر دوفشينكو، ثورة فى الإخراج السينمائى. وقد اتخذ كل منهم - بعد التأسيس على ما أنجزه دى. دابليو. جريفيث - طريقًا مختلفًا فى صنع الأفلام، لكن ما يجمعهم معًا هو الاقتناع الراسخ بأن قوة السينما يجب تسخيرها من أجل الهدف العام: تغيير المجتمع. وكان لكل منهم جمالياته، فقد تبنى بودوفكين النزعة المسرحية، بينما تبنى فيرتوف السينما التسجيلية فى أكثر أشكالها أرثوذكسية، فى الوقت الذى تبنى فيه دوفشينكو النزعة الشاعرية. وإذا تصورنا أن إيزنشتين كان يرى السينما كتصميم معيارى، أو تشكيلى، أو كوسيط جديد طيِّع قد نبع من الأدب، فسوف يكون ذلك تصورًا محدودًا جدًا، فكما كان جريفيث قبله، فإن إيزنشتين اكتشف الوسيط السينمائى وساهم بأفكار جديدة عن السينما، لذلك كان جريفيث وإيزنشتين من أهم من قاموا باستكشاف هذا الوسيط الجديد، وظلت أفكار إيزنشتين عن المونتاج تتمتع بالأهمية (انظر كتابيه: "الشكل السينمائى" و"الإحساس السينمائى")، وإن تأثيره فى مخرجين مثل سام بيكينباه وأوليفرستون يؤكد أهميته الممتدة حتى الآن فى عالم الإخراج. لقد كان المونتاج بالنسبة إلى إيزنشتين هو قلب الاستراتيجية الإبداعية،

وكانت أفكاره الإخراجية متجسدة فى أفكاره عن المونتاج. كما كان التاريخ عند إيزنشتين صراعًا، أو هو الجدل الحتمى فى صراع قوة ضد قوة أخرى، لذلك فإن التصادم (الصراع) بين الصور كان يتجسد فى عملية التوليف(*) وبذلك يكتسب الصراع وجهًا إنسانيًا.

تفسير النص

أخرج إيزنشتين أقل من عشرة أفلام بين عامى ١٩٢٥و١٩٤٥، وعندما لم يعد مطلوبًا كمخرج تحول إلى التدريس والكتابة، وبدعوة من تشارلى شابلن قدم محاولة فى هوليوود فى بداية الثلاثينيات، وأنجز معالجة لسيناريو عن رواية تيودور دريزر "مأساة أمريكية" لشركة باراماونت، كما أخرج فيلمًا لسينكلير لويس فى المكسيك، لكن تلك الفترة القصيرة فى أمريكا الشمالية لم تحقق له نجاحًا. وإيزنشتين اكتسب شهرته العميقة بفضل أفلامه "بوتمكين" (١٩٢٥) و"ألكساندر نيفسكى" (١٩٣٨) و"إيفان الرهيب" فى جزأيه الأول (١٩٤٣) والثانى (١٩٤٦).

وفى تناولنا التفصيلى لأفكار إيزنشتين الإخراجية، فسوف ندرك أنه رغم أن إيزنشتين وضع أفكاره عن المونتاج بوصفه التجسيد القوى لتلك الأفكار، فقد كان يؤمن بأن تفسير النص وأسلوب التمثيل يسهمان أيضًا فى تجسيد فكرة المخرج. فبالنسبة إلى تفسير النص، كان إيزنشتين يتناول قصصه السينمائية على نحو متفرد، وعلى سبيل المثال فإن فيلمه "الإضراب" (١٩٢٤) يتناول عواقب التمرد العمالى ضد الإدارة، بينما لم تتدخل الحكومة بل وقفت فى صف الرأسمال ضد العمال. هذا الصراع التاريخى محدد ويجسد طرفين متعارضين، فهو يدور فى إطار صراع الاستغلال فى مواجهة القيم الأخلاقية أو الإنسانية، ويصبح النضال مجسدًا بقدر ما هو مجازى كلما دخل فى منطقة صراع الشر فى موجهة الخير.

(*) (وضع صورة بعد أخرى فى تجاور أو تعاقب أو صراع - المترجم).

وهو يسير فى "بوتمكين" (١٩٢٥) بالنمط نفسه فى تفسير النص، فالفيلم يحكى عن قصة تمرد فى إحدى قطع الأسطول البحرى فى عام ١٩٠٥ فى ميناء أوديسا، وهنا أيضًا يوضع التمرد فى إطار من يقومون بالاستغلال ومن يعانون منه، فالبحارة هم الضحايا، والضباط يزدادون رفاهية بإعطاء البحارة الطعام الفاسد والاحتفاظ لأنفسهم بالمؤونة الطيبة، لكن البحار فاكولينشوك يأخذ زمام القيادة ويكون المحرض على التمرد، ويحوله موته خلال هذا الصراع إلى شهيد من وجهة نظر رفاقه البحارة وأهل ميناء أوديسا المتعاطفين معهم. وبذلك فإن البحارة وأهل الميناء يصبحون الطرف الاجتماعى الأخلاقى الذى يمثل الخير، بينما يمثل ضباط السفينة ورجال الأعمال فى أوديسا وقوات القيصر الطرف المستغِل، والمتطفلين، والتجسيد الشرير لقيادتهم الأعلى، عندما يهاجم العسكريون المدنيين والبحارة، فالصراع بين الخير والشر يجرى تحت سطح هذه القصة.

وفى فيلم "ألكساندر نيفسكى" (١٩٣٧) الذى تدور أحداثه فى القرن الثالث عشر، تكون الشخصية الرئيسية هى ألكساندر نيفسكى، أمير المناطق النائية من روسيا، وتتعرض روسيا لهجوم المغول من الشرق، بينما يغزو الألمان أوكرانيا من الغرب. لقد كان نيفسكى قد انتصر لتوه على السويديين، وأصبح قائدًا طبيعيًا، وهو يقرر أن يدافع عن مدينة نوفجورد ضد الألمان الذين كانوا يتقدمون. إن نيفسكى طيب وقوى، وشعبه بسيط وتقى ومثابر، سواء الرجال أو النساء، بينما الألمان الذين يساعدهم الانتهازيون الروس سلطويون وقساة وأشرار. لهذا فإن التفسير يصبح مرة أخرى صراعًا بين الخير والشر، وتصبح الشخصيات أنماطًا وليست شخصيات واقعية.

ولعل أكثر قصص أفلام إيزنشتين تعقيدًا هى "إيفان الرهيب"، وهى القصة التى كان مخططًا أن تصبح فيلمًا من ثلاثة أجزاء، لكن إيزنشتين لم يستطع أن يكمل إلا الجزأين الأولين. يدور الجزء الأول (١٩٤٣) فى القرن السادس عشر عن القيصر الذى وحَّد روسيا، وكان مقره موسكو، ويبدأ الفيلم بتتويج إيفان كقيصر، وينتهى بجنازة

زوجته التى ماتت بالسم (كما سوف يعلم فى الجزء الثانى) على يد عمته. وعلى الرغم من أن إيفان يواجه الأعداء فى الشرق والغرب، فإن أعداءه الأكبر هم النبلاء، البويار(*) الذين كانوا يريدون التحكم فى مستقبل روسيا. إنهم يمثلون النفاق والخداع والاستغلال، ولكى يحاربهم أنشأ إيفان حرسًا خاصًا، الأوبريشنيكى، الذى سوف يكون أداته فى تنفيذ ما يريد. وسوف يتعرض إيفان للخيانة من أقرب أصدقائه، كوربسكى الذى ذهب إلى البولنديين فى الغرب، وفيليب الذى اختار الانسحاب إلى الشرق والدخول فى سلك الكهانة، وهكذا يقف صديقاه فى تحالف مع البويار وأهدافهم، لكن إيفان يصبح القيصر بإرادته، غير أنه يضطر إلى ممارسة قسوة السلطة لكى يحافظ على مكانته. إن الخيانة تحيطه من كل جانب، فى بلاطه وعلى حدود بلاده، ويصور الجزء الأول من "إيفان الرهيب" هجران أصدقائه له، وبعد أن تموت زوجته يصبح فى النهاية وحيدًا إلا من حرسه الخاص.

أما الجزء الثانى فيتتبع التحول النفسى لإيفان من كونه حاكمًا إلى قاتل، فبعد أن هجره كل أصدقاء طفولته، بمن فيهم صديقه فيليب، يتحول إيفان إلى التخلص من خائنيه، خاصة عمته إيفروسينيا وابنها فلاديمير، ويعدم البويار، وتفقد إيفروسينيا ابنها وسلطتها، وينتصر إيفان، لكن عالمه يبدو أن الجنون قد خيم عليه، إنه انتصار فارغ لأن إيفان يبقى وحيدًا تمامًا.

فى كل من هذه الأفلام، يرتفع الصراع إلى أبعاد خطيرة ذات عواقب تاريخية، كما لو أن إيزنشتين أراد أن يشير إلى أن التاريخ تمت صناعته من خلال مثل هذه الصراعات، وهو لا يبدى أبدًا وجهة نظر أكثر هدوءًا ومسالمة عن العملية التاريخية، فهو يرى التاريخ كله صراعًا متواصلاً.

(*) (طبقة الأثرياء الحاكمة آنذاك – المترجم).

إدارة الممثل

بالنسبة إلى إدارة الممثل، اعتمد إيزنشتين أكثر على اختيار فريق التمثيل. وفى "بوتمكين"، وفيما عدا فاكولينشوك، لم تكن هناك شخصية أخرى تتمتع بتواجدها وقتًا كافيًا على الشاشة بما يتطلب جودة الأداء، وحتى فاكولينشوك فكل المطلوب منه هو الإحباط، والغضب، والسخط، ثم يتعرض للقتل. لذلك فإن إيزنشتين لم يكن يبحث عن ممثلين لهم مهارات عالية، بل كان يختار الممثلين بمظهرهم، أو بالأحرى بمظهرهم النمطى، مثل المثقف، والطفل المطيع، والطفل الشقى، والجدة الأنيقة، والأم من الطبقة الوسطى، والأم القروية، وجندى الكوزاك العدوانى، ورجل الأعمال مدخن السيجار، والضابط المتغطرس، والبحار القروى. وبعد اختيار الممثلين كان إيزنشتين يعتمد على المونتاج، خاصة تجاور اللقطات، لكى يخلق المشاعر حول هذه الشخصيات ومصائرها. وبهذا المعنى، فإن متطلبات الأداء كانت محدودة. لكن إيزنشتين فى "ألكساندر نيفسكى" تغير موقفه تجاه ما يريده من الأداء، واستمر ذلك فى "إيفان الرهيب". وإذا كان قد استمر فى اختيار الممثلين اعتمادًا على مظهرهم النمطى بالنسبة إدوار الثانية والثانوية، مثل القروى صعب المراس، والفرسان التيوتون (الألمان) الأرستقراطيين، والروسى الخائن المراوغ فى "ألكساندر نيفسكى"، أو الثرى المستغل المبطان، والأرستقراطى المتآمر، والمتلاعب الخبيث القاسى فى "إيفان الرهيب"، فإنه استعان فى الأدوار الرئيسية بممثلى المسرح أصحاب الخبرة الذين يتطابق مظهرهم مع أدوارهم، والقادرين أيضًا على تأكيد أدائهم بإظهار مشاعر داخلية عارمة. وهناك مثال يوضح ذلك، فلقد قام إيزنشتين باختيار نيكولاى تشيركاسوف – الممثل المسرحى الشهير فى روسيا – لدورى ألكساندر نيفسكى وإيفان الرهيب، وكانت الخصائص الداخلية لكل شخصية تختلف إلى حد كبير عن الأخرى، وسوف نناقش أولاً "ألكساندر نيفسكى".

قام إيزنشتين بتصوير نيفسكى على نحو فريد تمامًا، فمع التحديات التى واجهتها روسيا فى القرن الثالث عشر (مثل الغزو من الشرق والغرب)، فلقد أراد إيزنشتين أن يستخلص صفات محددة من تشيركاسوف: القوة، والعزم، والثقة فى الذات،

وهى الصفات الضرورية لإنقاذ روسيا، ويجب أن يكون نيفسكى مقنعًا كمخلِّص لروسيا الأم، وكان تشيركاسوف مقنعًا تمامًا فى دور نيفسكى، فبالإضافة إلى الوجود الضخم للممثل وإيماءاته العظيمة، كان إيزنشتين يضعه فى مواقف داخل السرد توضح الأبعاد المختلفة لشخصية نيفسكى. ففى المشهد الذى نرى فيه نيفسكى لأول مرة نراه وهو يصطاد السمك فى زمن الحرب، وهو يظهر واقفا وحده أو فى مقدمة الكادر، أما الصيادون الآخرون فيظهرون متجمعين فى مجموعات أو فى وضع الجلوس، لذلك فإن تفوق الشخصية يكون واضحًا. ولاحقًا فى المشهد نفسه تهاجم جماعة من المغول رفاقه الصيادين حين لم يكونوا قادرين على الدفاع عن أنفسهم بشكل حاسم فى مواجهة المغول، إن نيفسكى لا يوقف المعركة فقط لكنه يجذب انتباه قائد مجموعة المغول، وهو يظهر أطول من الآخرين، مصممًا على الحرية (والكرامة)، مطالبًا بهما لرفاقه الصيادين، وهو يستمع إلى القائد المغولى وهو يثرثر بإنجازات نيفسكى (على سبيل المثال: الجنرال الذى هزم السويديين)، لكنه يرفض عرض القائد المغولى بالالتحاق بجيشهم فى رتبة وامتيازات تليق بإنجازاته، ويرحل المغول.

يقترح أحد الصيادين أن يقود نيفسكى الشعب ضد المغول، لكن نيفسكى يقول إن الوقت لم يحن بعد، لأن الخطر أكبر فى الغرب، ويجب عليهم أن يحاربوا الألمان ويصدوهم عن السيطرة على نوفجورود، المدينة الروسية التى كانت الهدف التالى للألمان، وبهذا الإعلان يتخذ نيفسكى سمت القائد الروسى، ولكننا فى مشهد لاحق من المعركة سوف نرى بعدًا آخر له، فى مهاراته فى المعركة ومواجهته للمخاطر.

وعلى الرغم من نصائح ضباطه بتأجيل مواجهة فرسان التيوتون (الألمان)، فإن نيفسكى يقرر مواجهة جيشهم قبل وصوله الأراضى الروسية، ليكون اللقاء فى بحيرة تشودسكوى المتجمدة، فخطر القتال على الجليد المتجمد سوف يعوق الجيش الألمانى عن استخدام معداته الثقيلة (فهم معرضون بذلك أكثر من الروس للوقوع فى الجليد المتكسر)، كما أن نيفسكى يضع استراتيجية لسحب الألمان للقتال، ثم مهاجمة أجنحتهم عندما يكونون مشغولين تمامًا بمقاومة القوة الروسية، وهكذا ينتصر نيفسكى.

من وجهة نظر التمثيل، فإنه يجب على تشيركاسوف أن يقنعنا بعزيمته واستراتيجيته المتفوقة، وبناء على جاذبية الشخصية وقوتها والتى تم تأسيسها سابقًا فى الفيلم، فإن تشيركاسوف يقدم صورة واقعية لبطل روسى، وأسلوب التمثيل لا يختلف عن تصوير قائد عسكرى عظيم، مثل جورج باتون فى فيلم فرانكلين شافنر فى فيلم "باتون"، فكان على جورج سى سكوت أيضًا أن يقنعنا بعزيمة وذكاء باتون مثلما فعل تشيركاسوف فى تصويره لنيفسكى.

لكن الأداء كان يتطلب من إيزنشتين وتشيركاسوف ما هو أكثر من ذلك فى الفيلم الأكثر تعقيداً: الجزء الأول من "إيفان الرهيب"، لقد كان إيفان، العاهل الذى يعود إلى القرن السادس عشر ووحد روسيا تحت النظام القيصرى، كان يواجه ليس فقط العدو الخارجى القادم من الشرق والغرب، ولكن أيضًا أعداء داخليين: طبقة البويار النبلاء. وهكذا فإن شخصية إيفان التى تواجه الأعداء من كل جانب كانت يجب أن تعكس القوة والتصميم، وتعقيداً نفسيًا داخليًا أيضًا. فى الجزء الأول يكون على إيفان أن يتعامل مع خيانة هؤلاء الأمراء القريبين منه: كيربسكى وفيليب، كما أنه يفقد أيضًا زوجته التى قتلتها عمته بالسم. وفى الجزء الثانى، سوف نعلم أن أم إيفان قد ماتت بالسم أيضًا على يد البويار عندما كان صبيًا فى الحادية عشرة من عمره، لذلك كان يجب على إيفان أن يمتلك القوة على أن يكون قاسيًا لا يرحم مثل عمته ومثل البويار الآخرين، وهو ما يتطلب نوعًا من الجنون يتضمن القسوة، والتكيف الحتمى الذى يمكن أن نفهم دوافعه، وبكلمات أخرى يتخذ إيفان من لقب "الرهيب" أداة تساعده على السيطرة، لكنه عندما يفعل ذلك يصبح قاتلاً مريضًا نفسيًا.

وكما يمكن أن نتخيل، فإن عمق الأداء يجب أن يكون عريضًا ومقنعًا، ونجح تشيركاسوف فى تحقيق هذا الأداء المقنع. وعندما كان أداء نيفسكى (فى الفيلم السابق) يتطلب مصداقية تجعلنا نصدقه واقعيًا، فإن أداء إيفان كان يتطلب مصداقية تقترب من الأداء الأوبرالى، الأسلوبى وشديد المبالغة، وبهذا الأداء جاء إيفان كما أداه تشيركاسوف شخصية زئبقية يمكن أن تحب وأن تكره، شخصًا على مستوى مهمة توحيد وطن،

أو شخصاً يشعر بأنه وحيد فى العالم بعد أن هجره الآخرون. وكان طيف الأداء يتطلب "ضد الواقعية" التى تصل إلى الدرجة الأسلوبية التى تشمل تأرجحات هائلة فى السلوك والأداء. إن شخصية إيفان تتطلب أداءً يجعله أكبر من الحياة، ولقد نجح تشيركاسوف فى ذلك. ولأن فكرة إيزنشتين الإخراجية كانت دائمًا عن الصراع (الحرب والسلام، المظهر الخارجي والمشاعر الداخلية)، فقد كان على تشيركاسوف أن يعزز فى أدائه هذا الصراع.

توجيه الكاميرا

لكى نفهم فكرة إيزنشتين الإخراجية عن الصراع، سوف نتحول الآن إلى استخدامه للكاميرا لكى يصور هذا الصراع. إن هناك أبعاداً عديدة لمهارات إيزنشتين البصرية كمخرج، ولكى نفهم عمله كمخرج يجب أن ندرس صفات بناء وتكوين أفلامه سواء على مستوى التصوير أو المونتاج. ولأن إسهامات إيزنشتين فى فن المونتاج إسهامات عظيمة، سوف نناقش كيف كان المونتاج يسهم فى فكرته الإخراجية، ولكن بعد أن ندرس أسلوبه البصرى.

وحتى نصوغ فهمًا لأسلوب إيزنشتين البصرى، يجب أن ندرس أولاً كيف أن هذا الأسلوب كان يسهم فى الجدل التاريخى لقوى الصراع المتعارضة. إن هذه الأفكار تتطلب صورة توحى بالأبعاد المختلفة للقوة والصراع، وسوف نبدأ بصورة الأرض فى أفلامه التى خلقت إحساساً بعالم شاسع يتمتع بالأهمية والجمال بما يجعله يستحق النضال والموت من أجله.

لقد استخدم إيزنشتين صوراً قوية لجمال البحر وميناء أوديسا فى "بوتمكين"، وهذه الصور تتضمن هدوءاً كاملاً ومحبباً للبحارة والمواطنين المدنيين. بل إن الأرض تنبض بالحياة بقوة فى "ألكساندر نيفسكى"، حيث نرى الصور الريفية لحقول القمح، وأشرعة السفن فى مقدمة الكادر، والبحر السخى الكريم فى الخلفية، والسماء تمتد

بلا نهاية ويبدو البشر تحتها كأقزام. إن الأرض فى الفيلم معطاءة وجميلة، كأم لكل البشر. أما صور المدن فتبدو مختلفة، محتشدة بالأيقونات الدينية، لكنها تمثل الحماية الطبيعية لأهلها وليس العون الروحى لهم. إن المدن مراكز قوة مهمة للروس، ولكنها كذلك أيضاً بالنسبة إلى أعدائهم، وهذا الإحساس بالقوة والحماية هو ما اختاره إيزنشتين لكى يصور المدينة فى "ألكساندر نيفسكى". أما فى "إيفان الرهيب"، فإن الأرض تصوَّر على نحو مختلف، فالمناطق الريفية والمدنية لا تمثل وحدات منفصلة بذاتها، لكنها موجودة فقط كامتداد لإيفان ورؤيته لروسيا، وسوف نؤجل الملاحظات حول هذه الملامح البصرية حتى نناقش كيف تم تصوير القائد على نحو بصرى.

سوف نتحول الآن إلى تصوير المواطنين العاديين، ففى كل هذه الأفلام كانوا يمثلون أهمية لإيزنشتين لأنه كان يصنع أفلامًا داخل مجتمع يصوره على أنه بلا طبقات كهدف محورى. وبالمقارنة مع اختيار اللقطات التى تظهر فيها الشخصيات الأخرى، فقد اختار إيزنشتين أن يصور الناس العاديين فى لقطات مقربة أو متوسطة، والتى ساعدته على تقديم هذه الشخصيات بطريقة عاطفية، وبهذه الطريقة فى "بوتمكين" قدم إيزنشتين البحارة العاديين، وأهل المدينة الذين جاءوا للعزاء فى جنازة فاكولينشوك، وضحايا مذبحة سلالم ميناء أوديسا، وقد أتاح اختيار اللقطات لإيزنشتين أن يقدم هذه الجموع كأفراد لكل منهم سمات خاصة، فقد كان من المهم ألا يظهروا أبدًا كحشود بلا تمييز، فهم عند إيزنشتين وحكايته يجسدون القلب الوجدانى لهذه الأرض. ولقد استمر هذا النمط فى تقديم الناس العاديين فى "ألكساندر نيفسكى"، وسواء كانوا صيادين أو فلاحين، جنودًا فى جيش نيفسكى أو ضحايا للفرسان التيوتون، كانت هذه الشخصيات طيبة القلب، بسيطة، وخيِّرة، أو بكلمات أخرى وطنيين مثيرين للإعجاب وشهداء من أجل وطنهم. ومرة أخرى، فقد كان استخدام إيزنشتين للقطات المقربة والمتوسطة يؤسس للرابطة الوجدانية بين المتفرج وهذه الشخصيات.

أما بالنسبة إلى الخصوم (الأشرار)، استخدم إيزنشتين استراتيجية مختلفة، فقد كان تصميم المناظر، ودرجة النور أو الظلام، هى التى تحدد هذه الشخصيات، كما اختار أن تتحرك هذه الشخصيات على نحو أقل، واختار استخدام اللقطات

المتوسطة أو العامة بدلاً من اللقطات المقربة لكى يخلق مسافة بين المتفرج وهذه الشخصيات، وعندما كان يستخدم اللقطات المقربة، كما كان يفعل مع النبلاء فى "إيفان الرهيب"، فإن الظلال كانت تلقى على وجوههم، وعندما كان يريد تأكيد قسوتهم، فإنه كان يركز على ضحاياهم، مثل الأطفال الذين يُرمون أحياء فى النار، أو قادة الفلاحين الذين يُشنقون لأنهم رفضوا الانحناء لإرادة التيوتون فى "ألكساندر نيفسكى". إنه عندما كان يركز على الخصوم، فإنه كان يحاول أن يوحى بقوتهم وقسوتهم، فبالنسبة إلى الجنود المشاة ذوى الخوذات فى الجيش التيوتونى، كانت الكاميرا تقترب بشدة من الجنود، وتتأمل رماحهم، وهكذا فإن الصورة تحاصر المتفرج وتجعله يشعر أن هؤلاء الذين يراهم على الشاشة لا يُقهرون. كما أكد إيزنشتين أيضًا التهديد والغزو اللذين تمثلهما الخوذات فى "ألكساندر نيفسكى"، فقد كانت قرونها تمثل تهديداً حتى للمتفرج.

وفى النهاية، يجب علينا أن نناقش صورة القائد عند إيزنشتين، خاصة فى "ألكساندر نيفسكى" وجزأى "إيفان الرهيب"، ولقد برع إيزنشتين فى دعم النزعة الأسطورية الميثيولوجية للقيادة فى الأفلام الثلاثة. وقد ذكرت بالفعل صورة ألكساندر نيفسكى فى مقدمة الكادر وهو يصطاد السمك، ثم تحديقه عبر الأراضى الشاسعة لكى يقيِّم التهديد الذى يمثله الجنود المغول. إن تصرفه حول عدم إثارة الاضطراب فى الأسماك أقل تأثيراً من طريقة وقفته والعناصر البصرية التى تحيط به: شبكة الصيد الممتدة والصيادين فى عمق الكادر. إن هذا التكوين يخلق صورة بطولية لنيفسكى، فهو بالمعنى الحرفى يقف عملاقًا إلى جانب شعبه، ولأنه يشاركهم فى الكادر نفسه، فإن الصورة تدعم فكرة أن نيفسكى مرتبط بهذا الشعب. وتستمر الصورة البطولية لنيفسكى عندما يرحل إلى نوفجورود لكى يدعو أهلها للحاق به فى المعركة ضد الغزاة الألمان، وتستمر المحافظة على هذا التكوين عندما يناقش نيفسكى خطة المعركة مع قادة جيشه، وعندما يذهب إلى المعركة فوق البحيرة المتجمدة، وفى النهاية يعلن الانتصار على الألمان. إن الكاميرا عندئذ تنظر إلى أعلى نحو البطل، قائد الشعب.

وإذا كان ألكساندر نيفسكى قائدًا قويًا، فإن إيفان الرهيب يتحول إلى قائد أسطورى. وفى مشهد من بداية الجزء الأول من "إيفان الرهيب"، نرى إيفان فى قصره جالسًا أمام مكتب عليه كرة أرضية، وتلقى الإضاءة خلفه ظلاً له، هذا الظل الذى يبتلع الحائط كله. إن إيزنشتين يخلق أسطورة، والرجل والأسطورة يقتسمان الصورة نفسها. ويقوم إيزنشتين بتضخيم هذه الفكرة فى نهاية الجزء الأول من "إيفان الرهيب"، عندما ينسحب إيفان إلى قرية ألكساندروف، وهو لن يعود إلى موسكو إلا إذا دعاه أهلها لكى يقودهم. فى مقدمة الكادر من إحدى الصور، ينظر إيفان من البرج الذى تطل واجهته على اتجاه موسكو، وفى الخلفية يوجد خط متعرج طويل بلا نهاية من الناس (من هنا وحتى موسكو)، ففى اللقطة نفسها نرى القائد والشعب الذى سوف يقوده، وهى صورة شديدة التميز والتأثير، وقليل من اللقطات فى تاريخ السينما هى التى تتميز بهذا القدر من القوة، مثل بوابات بابل فى فيلم دى. دابليو. جريفيث "التعصب" (١٩١٧)، والهجوم على القطار فى فيلم ديفيد لين "لورانس العرب" (١٩٦٢)، وفى كل من هذه الحالات يمزج المخرج كلاً من الرجل والأسطورة. وإن قوة إيزنشتين فى الجانب البصرى من فن السينما، وقدرته على تضمين المعانى فى الصور، تتجلى تمامًا فى هذه الصورة.

الإشراف على التوليف

لكى نناقش التوليف أو المونتاج عند إيزنشتين، فسوف نركز على مشهد سلالم مدينة أوديسا فى فيلم "بوتمكين"، ومشهد مذبحة بسكوف فى "ألكساندر نيفسكى"، ومشهد التتويج فى "إيفان الرهيب، الجزء الأول". ولكى نلقى الضوء على أفكاره المونتاجية، فإننا يجب أن نراجع بعض الأفكار المونتاجية المحددة، والطريقة التى تصوغ بها الأفكار. فعندما يريد المخرج أن يخلق حالة من الحدة الدرامية، فإنه يلجأ إلى الأدوات التالية:

١- اللقطات المقربة.

٢- وضع الكاميرا قريبة من الحدث البصرى.

٣- وجهة نظر الكاميرا الذاتية.

٤- حركة الكاميرا، خاصة الحركة الذاتية.

٥- إيقاع متزايد السرعة فى طول اللقطات (أى لقطات أقصر بالمقارنة مع لقطات المشهد السابق).

أما عندما يريد المخرج أن يخلق حالة من التعاطف والتوحد مع الشخصية، فإنه يستخدم:

اللقطات المقربة.

١- لقطات ذات زاوية واسعة لتقديم السياق البصرى للشخص أو الشىء الموجود فى مقدمة الكادر.

٢- إيقاع بطىء.

٣- لقطات لشخصيات أخرى فى ردود أفعالهم للحدث الذى تتضمنه اللقطة.

ولكى يخلق إحساساً بأن شخصية تتحول إلى ضحية، فإنه يستخدم:

١- وضع الكاميرا فوق الشخص (أى تنظر إلى أسفل فى اتجاه الضحية).

٢- وجهة نظر الكاميرا الذاتية، وهى تنظر إلى أعلى فى اتجاه من يمارس القمع.

٣- لقطات تأسيسية موضوعية تصور الضحية ومن يجعله ضحية فى اللقطة نفسها.

٤- حركة كاميرا موضوعية لكى تجعل مشهد تعرض الضحية للأذى يظهر على نحو أكثر طاقة وحيوية.

٥- تزايد فى السرعة.

إن ما أريد إثباته هنا هو أن المونتاج يمكن أن يشكل تجربتنا فى معايشة أحداث القصة. والقليل من المخرجين يضعون فى الاعتبار أن المونتاج مصدر قوة فى صناعة الفيلم، لكن إيزنشتين أدرك هذه القوة، وطور العديد من الأفكار التى لا تزال تستخدم فيما يتعلق بالإيقاع، وسرعته، والقطع لإضافة تأثير عاطفى.

وسوف يتيح لنا تطبيق هذه الأفكار المونتاجية أن نفهم فكرة إيزنشتين على نحو عملى. إن كلاً من مشهد سلالم ميناء أوديسا ومشهد مذبحة بسكوف له هدف واحد وحيد، أن يصدم المتفرج ويثير فيه الغضب من خلال التصرف الظالم من جانب القوات القيصرية فى "بوتمكين"، ومن جانب قوات التيوتون الألمان فى "ألكساندر نيفسكى". أراد إيزنشتين أن يصور إساءة استخدام القوة، ولا إنسانيتها، والحق فى استخدام القوة لسحق مثل هذا الظلم، وفى المشهدين كان هدف إيزنشتين هو إثارة العاطفة والغضب. يقدم مشهد سلالم أوديسا فى البداية من سوف يصبحون ضحايا، هؤلاء الأبرياء الذين كانوا يستمتعون بالحياة بينما كان القوزاق يبدأون هجومهم. إننا نرى فى لقطات متوسطة كلاً من الجدة، والمثقف، والحفيدة، والأم القروية وابنها، والأم موسرة الحال وعربة طفلها. ورغم أن كلاً من هذه الشخصيات سوف يصبح ضحية، فإن إيزنشتين يركز على موت الأمهات وأطفالهن، فهناك لقطات مقربة تفصيلية لإطلاق الرصاص على الابن الخائف، وصدمة الأم القروية، وحملها لجثة طفلها وضراعتها للجنود أن يتوقفوا، ثم موتها، وإطلاق الرصاص على الأم الأخرى، ثم نرى القوات العسكرية، ثم عربة الطفل وهى تنحدر نازلة السلالم، والطفل، وجندى القوزاق يرفع سيفه، ثم القتل. إن هذه الأم وتلك تصبحان ضحيتين فى النهاية، وعندما نرى محاولاتهما لإنقاذ ابنيهما فإننا نرى المستقبل (الطفلين) وهو يتعرض للانسحاق، إن هذه المشاهد صادمة وبالغة التأثير.

إن إيزنشتين يستخدم صفوفًا بلا وجوه من الأحذية والبنادق وهى تتقدم بلا رحمة تجاه الضحايا، وكأن إيزنشتين يصور هذه المسيرة نحو الموت، وهو لا يستخدم اللقطات المقربة حتى يتحاشى إضفاء مسحة إنسانية على الجنود (فيما عدا جندى القوزاق الذى يقتل الطفل الرضيع). إن اللاإنسانى يسحق الإنسانى، وبالقطع بين الضحايا وقاتليهم، يستخدم إيزنشتين اتجاه الشاشة (من اليسار إلى اليمين لجنود القوزاق، ومن اليمين إلى اليسار لكل من هذه الأم وتلك)، لكى يصور الصراع. كما أن المونتاج الإيقاعى، والعناصر البصرية الأخرى التى تعارض كل منها الأخرى، تعمق إحساس الصراع وتحويل الأبرياء إلى ضحايا.

أما مشهد مذبحة بسكوف فى "ألكساندر نيفسكى" فهو أكثر صقلاً، وهنا أيضًا يلعب اتجاه الشاشة دورًا: اتجاه للقتلة، واتجاه آخر للضحايا. كما استخدم لقطات الزاوية الواسعة كثيرًا، ليضع الضحايا فى مقدمة الكادر، والقتل فى خلفيته. وفى هذا المشهد كان اعتماد إيزنشتين أقل على تزايد سرعة الإيقاع لكى يحرك المشاعر، واستخدم بدلاً منها تجاور العناصر البصرية (فى تعاقب اللقطات الواحدة بعد الأخرى): قوى الخير (الضحايا) ضد قوى الشر، كما أنه وضع الكاميرا أقرب إلى الضحايا الروس بينما كانت تتحرك مبتعدة أكثر عن فرسان التيوتون، وعندما يصل القتل إلى ذروته، بحرق الأطفال وشنق زعيم الفلاحين المتمرد، تكون اللقطات عامة وموضوعية، فالمضمون لا يحتاج إلى مزيد من تقنيات المونتاج مثل تزايد الإيقاع أو استخدام اللقطات المقربة.

وعندما نتحول إلى مشهد التتويج فى "إيفان الرهيب، الجزء الأول"، فإن هدف إيزنشتين كان هو ألا يكرر نفسه. هناك فى هذا المشهد كثير من الصراع والقوة، لكن يوجد أيضًا الأمل، إن إيفان يتوج كقيصر، لكننا لا نرى وجهه حتى نهاية المشهد، ففى هذا المشهد يركز إيزنشتين على رمز السلطة: الصولجان، وممثل الرب: الكاهن الذى يدعم إيفان كقيصر، وبعض أفراد النبلاء الذين يعارضون النظام القيصرى، وزوجته وهى الشخصية الوحيدة التى سوف تدعم إيفان، وإيفروسينيا عمته التى سوف تكون أهم عناصر النبلاء معارضة له، والأميرين كيربسكى وفيليب، اللذين يدعمان إيفان فى الظاهر لكنهما سوف يخونانه فى النهاية. إن هذا المشهد يقدم بعض إحساس الأمل عندما يلقى هذان الأميران العملات الذهبية على إيفان ويتمنيان له حظًا سعيدًا فى ولايته الحكم. إن كل هذه الشخصيات وأفعالها يتم تقديمها فى لقطات مقربة، وسرعة إيقاع المشهد توحى بالأمل، لكن التجاور الذى يصنعه إيزنشتين بين المفعمين بالأمل من جانب، ومن يقفون ضد إيفان، هذا التجاور يقدم مسحة من الصراع التى سوف تسود فى بقية الفيلم، وينتهى المشهد بتحول إيفان نحو الكاميرا، وللمرة الأولى نرى القيصر الشاب، وجهه وعينيه. إن الأمل والبراءة تملآنه، وهما نقيض ما سوف يحدث فيما بعد.

واستخدام إيزنشتين للإضاءة متميز، لكى يلقى بالظل على أعداء إيفان، وبالضوء على إيفان وزوجته الشابة. إن كلاً من القوتين المتعارضتين موضوعتان فى مواجهة بصرية كلاً مع الأخرى، وهذا التجاور يتسم بالنزعة العاطفية: الأمل فى مواجهة نزعة الشر. لقد خلق إيزنشتين فى هذا المشهد العناصر المتعارضة لكل من القيصر والنبلاء، وهذه المواجهة هى التى سوف تسود خلال الجزأين الأول والثانى.

لقد ركزت فى هذا الفصل على مشاهد بعينها لكى أصور فكرة المخرج: الجدل التاريخى، والصراع كحتمية تاريخية. إن إيزنشتين يستخدم تفسير النص، والأداء، والكاميرا، ليبعث الحياة فى فكرته الإخراجية، وما لم أذكره بعد، وها أنا أذكره الآن، هو أن الإخراج العظيم يعنى تحويل التجربة السينمائية إلى شىء أرحب وأعمق. وكان إيزنشتين قادراً على أن يحوِّل بقوة تجربتنا فى "بوتمكين" و"ألكساندر نيفسكى" وجزأى "إيفان الرهيب" من مجرد كونها قصصاً عن تمرد بحرى وما حدث فى أعقابه، أو عن القيادة الروسية فى القرن الثالث عشر أو السادس عشر، إلى صراع حياة وموت بين القيم الإنسانية والقيم الهمجية، ولكى يحقق ذلك، أطلق العنان لقوة المونتاج، كعامل جمالى حاسم فى البناء البصرى، فى مسعى منه نحو شغفه بالوسيط السينمائى، وبوطنه. إن الصراع هو لب السرد عند إيزنشتين، لكنه كان يؤمن بالأمل، الأمل فى أن الخير يمكن أن يهزم الشر، وعندما لا يستطيع كما فى "إيفان الرهيب، الجزء الثانى"، فإن هناك على الأقل فهماً وتعاطفاً مع رجل عارك الشر طويلاً فى حياته حتى إنه أصبح الضحية الأخيرة.

الفصل العاشر

جون فورد: الشعر والبطولة

مقدمة

هناك العديد من المخرجين الذين يطلق عليهم "مخرجو الرجال"(*)، وهناك مخرجون آخرون لهم أسلوب شاعرى، لكن ليس هناك مخرج تناول أفلام الرجال واستخدم الشعر البصرى بالطريقة التى قام بها جون فورد. لقد صنع فورد أفلامًا عن الرجال: الرجال المشهورين مثل أبراهام لينكولن (فى "مستر لينكولن الشاب") ووايات إيرب (فى "عزيزتى كليمنتين")، والرجال البسطاء مثل توم جوود (فى "عناقيد الغضب"). إن هناك مخرجين آخرين انجذبوا إلى صنع أفلام عن الرجال وعن تيمات ذكورية، مثل هاوارد هوكس فى "الملائكة فقط لهم أجنحة" و"النهر الأحمر"، وكان هوكس يركز على طقوس العبور عند الرجال(**)، وعلى هذا الاختبار فى الحياة الذى يجعلهم رجالاً. وكان راوول وولش فى "قافلة سانتا فى" و"الذكر الذى لا يمكن التحكم به" مهتمًا بتيمة عدم براعة الرجال فى التصرف فى شئون الحياة، بينما كان هنرى هاثاواى فى "نيفادا سميث" مهتمًا بالعواطف التى تمثل الدافع وراء تصرفات الرجال. لكن جون فورد، من جانب آخر كان مهتمًا بكل الأشياء التى تجعل من الرجال نبلاء، وكانت الشخصية النبيلة عند

(*) (أى أنهم يفضلون الأفلام التى تكون فيها الشخصيات الرئيسية من الرجال، مثل مايكل مان على سبيل المثال - المترجم).

(**) (المرحلة المؤلمة بين الطفولة والنضج - المترجم).

فورد، سواء كانت شخصية عظيمة أو عادية، شخصية بطولية فى الحياة العادية وغير العادية على السواء.

لم تكن هذه الفكرة عن البطولة فردية مثلما هو الحال فى أبطال هوكس أو هاثاواى، فبالنسبة إلى أبطال فورد كانت العائلة أو المجتمع (الذى قد يشمل المجتمع العسكرى) أو الخلفية الإثنية هى العوامل التى تصنعهم كما هم، وكل شخصيات فورد جاءت من مكان ما، من أيرلندا أو إيلينويس، وهذا المكان هو الذى صنع شخصياتهم. كما كان الشعر البصرى عند فورد هو الذى يمنح السياق الذى تظهر فيه بطولة هذه الشخصيات، فقد كان هذا الشعر يعطى لأهداف ومشاعر الأبطال أرضية بصرية.

ولم يكن أبطال فورد يفتقدون المرح، رغم أنهم كانوا يميلون إلى الطابع الرسمى و"الموضة القديمة"، وكانت معاركهم تمضى بطريقة طقسية أكثر منها واقعية، وكانت مهمة فورد كمخرج هى تضخيم مشاعرهم الداخلية أكثر من تفسيرها، وكانت نتيجة ذلك سلسلة من الأفلام لا تضاهى فى تأثيرها فى المخرجين الآخرين، فقد تأثر أورسون ويلز بفيلم "عربة السفر" (١٩٣٩)، وليندساى أندرسون بفيلم "عزيزتى كليمنتين" (١٩٧٤) وفيلم "كانوا عهدة مستهلكة" (١٩٤٦)، ويمكن أن تستمر القائمة.

لقد بدأ جون فورد حياته المهنية كمخرج فى عام ١٩١٧، وصنع آخر أفلامه فى عام ١٩٦٦، وقد سيطر نمط الويسترن على معظم أفلامه المهمة، مثل "الحصان الحديدى" (١٩٢٤) و"عربة السفر" و"عزيزتى كليمنتين" و"لقد كانت ترتدى شريطًا أصفر" (١٩٤٩) و"الباحثون" (١٩٥٦) و"الرجل الذى أطلق الرصاص على ليبرتى فالينس". لكن نجاح فورد التجارى والمهنى جاء بفضل أفلامه التى لا تنتمى إلى نمط الويسترن، مثل "المخبر" (١٩٣٥) و"عناقيد الغضب" (١٩٤٠) و"كم كان الوادى أخضر" (١٩٤١) و"الرجل الهادئ" (١٩٥٢)، كما تركز الاهتمام النقدى على أفلام مثل "مستر لينكولن الشاب" (١٩٣٩) و"كانوا عهدة مستهلكة"، وكان فورد هو المخرج الذى حصل على أكبر قدر من التكريم من أقرانه فى تاريخ هوليوود.

ولكى نفهم هذا المخرج غير العادى، ونلقى الضوء على فكرته الإخراجية، فإن ما نحتاجه هو أن ندرس فقط طريقة تناوله لنمط الويسترن، فقد كان هذا الشكل الفنى الرعوى **pastoral** نموذجيًا بالنسبة إلى الفرد، لأنه كان يريد أن يركز على أفضل ما فى شخصياته. ونمط الويسترن - الذى يصور الماضى دائمًا - هو شكل قصصى مشهور بفضل اهتمامه بالعناصر البصرية وبالأكشن، وهناك العديد من المخرجين الذين صنعوا أفلام الويسترن طبقًا للرؤية الخاصة لكل منهم للغرب الأمريكى، فالمخرج باد بوتيشر رأى الغرب الأمريكى كمكان يتسم بالبدائية التى استخرجت أسوأ ما فى سكانه، لكن شخصيات فورد لم تكن عصابية ومريضة نفسيا كشخصيات الويسترن فى أفلام أنطونى مان، وليست شخصيات خدعتها أوهام الرومانسية كما فى الغرب الأمريكى عند سام بيكينباه، وإنما كانت شخصيات فورد رجالاً تبحث عن المثل العليا، وكانوا يتمتعون بالمهارات والقدرة لكنهم كانوا قساة أيضًا، وهم إذا تعرضوا للإساءة كانوا يبحثون عن العدالة (مثلما فى "عزيزتى كليمنتين") وأحيانًا الانتقام (فى "الباحثون")، ولكن تحت السطح من كل هذه الأشياء كانت تعيش وفقًا لميثاق شرف، فهم يبدون كأنهم فى مكانهم الصحيح إذا ما أقاموا فى قلعة كاميلوت الخاصة بالملك آرثر كما كانوا يعيشون فى أفلام جون فورد فى مونيومينت فالى.

إن هذه القيم نفسها: العدالة، والإنصاف، واحترام الاختلاف، واحترام العائلة والثقافة، تميز شخصيات فورد فى أفلامه خارج نمط الويسترن أيضًا، فشخصيات مثل توم جوود فى "عناقيد الغضب"، وجون برينكلى فى "كانوا عهدة مستهلكة"، وأبراهام لينكولن فى "مستر لينكولن الشاب"، يمثلون بطل فورد فى مختلف الأماكن، وقد تختلف التحديات التى تواجهها هذه الشخصيات: المصاعب الاقتصادية، والحرب والفقر، لكن أبطال فورد يظهرون قدرة على الاستمرار والدأب والمثابرة، ليس فقط للبقاء على قيد الحياة، وإنما من أجل الصمود واتخاذ موقف إيجابى فى الحياة، أيًا كانت النتيجة.

ولقد اخترت المشاهد الأربعة التالية لإلقاء الضوء على فكرة فورد الإخراجية:

١- قصة مولى من "عناقيد الغضب".

٢- مشهد امرأة مأمور البلدة من "عزيزتى كليمنتين".

٣- مشاهد المستشفى من "كانوا عهدة مستهلكة".

٤- البحث عن القطيع من أجل العثور على القتلة فى أعقاب غارة القتل فى فيلم "الباحثون".

إن هذه المشاهد تُظهر كيف يسرى الشعر فى أفلام فورد، وتجسد عاطفة أبطاله ونبلهم.

عناقيد الغضب (١٩٤٠)

يحكى "عناقيد الغضب" قصة عائلة جوود، التى كان عليها أن تتخلى عن أرضها التى تزرعها بالمشاركة فى أوكلاهوما، وتهاجر إلى كاليفورنيا بحثًا عن حياة جديدة. وتركز قصة مولى على رحيل جار عائلة جوود عن منزله. إن توم جوود (هنرى فوندا) قد خرج من السجن ليجد أن أبويه قد رحلا استعدادًا للذهاب إلى كاليفورنيا، ويخبره جاره مولى أن بنك تولسا قد طردهما من المنزل، فقد كانت نتيجة القحط الذى ضرب المنطقة هى فقد عدة عائلات لمنازلها واستيلاء المصارف عليها، هذا القحط الذى تزامن مع الكساد العظيم والبطالة التى سادت البلاد. وفى هذا المشهد، يقوم بولدوزر بتسوية منزل مولى بالأرض، هذا المنزل الذى أقامت فيه العائلة طوال عدة أجيال.

عزيزتى كليمنتين (١٩٤٦)

يحكى فيلم "عزيزتى كليمنتين" قصة وايات إيرب، وعندما كان وايات وإخوته يقودون قطيعًا من الماشية إلى كاليفورنيا، تتم سرقة القطيع، ويُقتل شقيقه جيمس خارج مدينة تومبستون. ويصبح إيرب مأمور المدينة لكى يقبض على قتلة شقيقه.

يساعده شقيقاه مورجان وفيرجيل، وكذلك دوك هوليداى. إنه وشقيقاه يقابلون القتلة الرعاة عند أوكيه كورال وتتحقق العدالة. إن المشهد الذى اخترناه يركز على علاقة وايات (أو العلاقة التى يتمناها) مع كليمنتين (كاثى داونز)، خطيبة دوك هوليداى القادمة من الشرق. فى هذا المشهد يحضر الاثنان لقاء الأحد فى الكنيسة، وعندما يرقصان تكون تلك هى العلامة لإخبارنا بكل ما يلزم لنعرفه حول أن كليمنتين سوف تصبح من الآن امرأة المأمور.

كانوا عهدة مستهلكة (١٩٤٥)

يبدأ الفيلم قبل الهجوم اليابانى مباشرة على بيرل هاربور، وينتهى قبل هزيمة الأمريكيين مباشرة فى الفليبين أمام اليابانيين، ويكون تركيز الفيلم على قائدين لزوارق الطوربيد: جون برينكلى (روبرت مونتجمرى) وراستى رايان (جون وين)، وهما يفضلان الزوارق الخفيفة المحمولة لكن الأسطول والجيش لا يوافقهما الرأى، فبالنسبة إلى الجيش فإن زوارق الطوربيد ورجالها هامشيون، عهدة مستهلكة يعد فقدانها أمراً عادياً. وهكذا نرى هذين القائدين وطاقميهما، الذين يريدون أن يشعروا أنهم يساهمون فى المجهود الحربى. المشهد الأول الذى سأناقشه يحدث فى المستشفى، حيث يتحمل راستى جرحاً فى ذراعه، وممرضة تدعى ساندى (دونا ريد) تقوم على رعايته. إن علاقة تنشأ بينهما، لكن راستى يقاوم هذه العلاقة لأنه يريد أن يعود إلى المعركة، كما يريد طاقم المستشفى أن يساعده على أن يشفى من جراحه.

الباحثون (١٩٥٦)

يعود إيثان إدواردز إلى وطنه فى تكساس بعد الحرب الأهلية، وبعد فترة قصيرة يقوم الهنود فى مذبحة بقتل أخيه، وزوجة أخيه، وابنهما، ويأخذون الابنتين الباقيتين على قيد الحياة رهينتين، ويصمم إيثان على إنقاذهما ويقضى السنوات الخمسة التالية

فى البحث عن ابنة شقيقه الصغرى الوحيدة الباقية على قيد الحياة (فقد لقيت الكبرى مصرعها على أيدى الهنود). إنه يتلقى المساعدة من مارتين، الابن المتبنى للعائلة، والمشهد الذى سوف أركز عليه يحدث فى الجزء الأول من الفيلم، فعندما تتم سرقة القطيع، فإن إيثان ومارتين وفرقة مطاردة تبحث عن القطيع المفقود، لكن السرقة لم تكن إلا خدعة لإبعاد الرجال عن المزرعة، ويقوم هنود الكومانشى بقتل أقارب إيثان واختطاف بنات أشقائه، وينتهى هذا الجزء الذى سأتناوله مع دفن أقاربه وبداية البحث عن بنات الأشقاء.

تفسير النص

يختلف تناول جون فورد للسرد بشكل ملحوظ عن تناول معاصريه من المخرجين، مثل هاوارد هوكس وهنرى هاثاواى، فقد كان هاثاواى فى فيلم "حياة حامل الرمح" (١٩٣٦) مهتمًا بسلوك الشخصيات، لكنه كان أكثر اهتماماً بإعطاء حيوية أكبر لدوافع الحبكة وجعلها واضحة، وكان قليلون من مخرجى هذه الفترة أقوياء فيما يخص تطور الحبكة وتأثيرها على النحو الذى تمتع به هاثاواى. أما هوكس، فى الجانب الآخر، فقد كان فى فيلمه "الوجه ذو الندبة" (١٩٣٢) يضع يده على نبض الشخصية والحبكة، وكان يصنع كل ما فى وسعه لكى تتكامل الشخصية والحبكة معًا. لكن جون فورد كان مختلفًا فى أنه لم يكن منجذبًا إلى الحبكة بقدر انجذابه إلى الشخصية دائمًا بينما كان يعود إلى الحبكة وقت الضرورة فقط. وفيلمه "عزيزتى كليمنتين" نموذج جيد على ذلك، فعلى الرغم من أن الفيلم يبدأ بفقدان الإخوة إيرب للقطيع، ومقتل أحد الأشقاء، فإن الدافع نحو العدالة أو الانتقام يصل إلى مرحلة من التوقف عندما يصبح وايات إيرب مأمور بلدة تومبستون، وكان بين الحين والآخر يواجه القتلة الرعاة من عائلة كلانتون، لكن معركة الرصاص فى أوكيه كورال تنتظر حتى نهاية الفيلم، وبين هذه النهاية وتلك البداية، يستكشف فورد علاقة وايات إيرب مع الخطيبة السابقة لدوك هوليداى، كليمنتين، وعلاقته مع دوك هوليداى.

إن فورد يكرس الجزء الأكبر من السرد لتصوير شخصية هوليداى كرجل مثقف ومتعلم، فعندما تأتى فرقة تؤدى مسرحيات شكسبير إلى تومبستون ويصاب بطل الفرقة فيصبح غير قادر على الأداء، فإن هوليداى هو الذى يكمل مونولوج المسرحية. كما أن وصول كليمنتين إلى تومبستون لا يدفع السرد إلى الأمام، رغم أنها تضيف بالفعل لمسة أخرى من التحضر إلى تومبستون غير المتحضرة، لكنها بمعنى ما تمثل بابًا يمكن أن ينفذ منه اشتياق وايات إيرب إلى حياة أكثر استقرارًا. ورغم أن كليمنتين ووايات إيرب لا يقيمان علاقة حب، فإن حضورهما فى الفيلم يوضح أن إيرب ليس مجرد رجل يبحث عن العدالة، وإنما رجل له آماله وأحلامه. إن فورد يستخدم علاقة وايات إيرب مع دوك هوليداى وكليمنتين لكى يضفى الملامح الإنسانية على الشخصية. وبرغم أن هوليداى قاتل، فإنه قادر على الإحساس بالعواطف العميقة، ورغم أن كليمنتين امرأة مهذبة من الشرق (الأمريكى)، فإنها تملك القوة على البقاء فى تومبستون رغم رفض خطيبها لها. إن هذه الشخصيات الثلاث وتناقضاتها تمنح فيلم "عزيزتى كليمنتين" القلب والمشاعر، ولقد كان هدف فورد هو تصوير ذلك النبع الغزير من الإنسانية وسط الغرب الأمريكى المتوحش، وكانت تلك هى قراءة فورد للقصة.

أريد أن أذكر سمة إضافية أخرى فى تفسير فورد للنص، ففى قلب المأساة والظلام كان فورد يبحث دائمًا عن المرح، ومرة أخرى فإن الهدف هو إضافة النزعة الإنسانية على الشخصيات والحبكة. وفى فيلم "الباحثون"، وهو واحد من أكثر أفلام فورد قتامة، كانت هناك شخصية تدعى موس هاربر قام الهنود باختطافه، وقد نجا من التعذيب والموت بادعائه الجنون، على الرغم من أن تصوير موس خلال الفيلم يوحى بأن ذلك قد لا يكون مجرد ادعاء وأنه مجنون فعلا. وعندما يتأكد إيثان من أن هنود الكومانشى هم الذين سرقوا القطيع لكى يبعدوا الرجال حتى يستطيعوا تنفيذ المذبحة، فإن موس يرقص رقصة الموت الهندية. كما أن موس يكون حاضرًا عندما يكتشف إيثان جثتى شقيقه وزوجة شقيقه، لأن فورد كان يريده أن يكون موجودًا فى اللحظات الصعبة من الفيلم لكى يخفف المزاج المأساوى. وكان هذا المزيج من المأساة والمرح سمة أخرى مميزة لتناول فورد فى تفسير النص.

وبالإشارة إلى المقتطفات التى اخترناها من أفلامه، فإن اثنين منها يشيران إلى مسألة الابتعاد عن الخط الرئيسى للحبكة أو القصة، ففى "عزيزتى كليمنتين"، يوجد أحد أشهر المشاهد فى لقاء صباح الأحد فى الموقع الذى سوف تبنى فيه الكنيسة (انظر إل. أندرسون، عن جون فورد، بليكساس، ١٩٨١)، وفى هذا المشهد تقوم كليمنتين باصطحاب وايات إيرب إلى القداس، وهو فى الحقيقة ليس قداسًا بالمعنى الدقيق، فليس هناك من يشرف عليه، وعندما يقول أحد الرجال المهمين فى المدينة إنه لم يقرأ أبدًا فى النصوص الدينية أى شىء يتعارض مع الموسيقى، فإن القداس يصبح رقصة حقيقية، ويدور المشهد فوق منصة عالية سوف تكون أساس الكنيسة المزمع بناؤها، وحيث لا يوجد إلا خزان الماء وراية هما العلامتان الوحيدتان على تأسيسها. إن وايات إيرب يطلب فى خجل من كليمنتين أن تراقصه، وعندما يبدآن يلحق بهما أهل المدينة ويفسحان لهما الطريق باعتبارهما "المأمور وسيدته الجميلة".

هناك جزآن فى المشهد: وايات إيرب وكليمنتين فى طريقهما معًا عبر شوارع البلدة إلى الموقع، ورقصتهما فى الموقع نفسه. وهدف المشهد هو تأسيس قدر من الرقة فى مدينة صغيرة مليئة بالرعاع الذين يقتضى سلوكهم السيئ وجود مأمور مثل وايات إيرب، وهناك قدر كبير من المرح أيضًا فى هذا المشهد. وبالإضافة إلى ملاحظات وموقف المأمور (وهو ليس رجل دين)، فإن الحوار الذى بدأته كليمنتين مع وايات إيرب يشير إلى إعجابها برائحة الصباح فى هواء الصحراء، فيرد وايات بأن تلك ليست رائحة الصحراء: "إنها رائحتى، لقد كنت عند الحلاق"، فقد كان يضع كولونيا وضعها له الحلاق بعد حلاقة ذقنه. إن المرح هنا يخفف من التوتر الواضح فى شعور وايات إيرب بالخجل من وجود كليمنتين.

وفى فيلم "لقد كانوا عهدة مستهلكة"، تتعلق الحبكة برد فعل الأسطول الأمريكى (وخاصة قادة زوارق الطوربيد) على الغزو اليابانى للفليبين، ورغم أن مشاهد المعارك المتعددة مؤثرة، فإن الجزء الكبر من الفيلم يركز على خيبة أمل اثنين من القادة فى المهام الموكلة إليهما، والتى يعتبران أن لها أقل تأثير فى الحرب، لكن الواجب بالنسبة

إلى العسكريين يتطلب احترام تسلسل القيادة بصرف النظر عن المشاعر الشخصية. كما يمنح المخرج قدراً كبيراً من الاهتمام للمنافسة والتعاون الحميم بين أفراد الأطقم، بدءاً من القائد وحتى أصغر فرد، إن هذا الشعور بأنهم رفاق هو ما يعطيهم القوة على تحمل الخسائر والمهانة. ومن أكثر المشاهد تأثيراً المشهد الذى يزور فيه أفراد الطاقم أحد زملائهم الذى يحتضر فى المستشفى، ورغم أنهم يتظاهرون أن كل شىء على ما يرام، فإن المشهد ينتهى باعتراف صريح (بالحقيقة) بين القائد جون برينكلى، وعضو الطاقم، إنهم يقولون وداعاً دون دموع فى مشهد شديد التأثير.

أما المشهد الذى يدخل فيه رايان إلى المستشفى لعلاج جروحه، ولقائه مع الممرضة ساندى التى تتعهد راستى بالرعاية وتقع فى حبه، فهو مشهد لا يضيف شيئاً إلى حبكة الفيلم، لكنه من أكثر مشاهد الفيلم قوة. إن التركيز هنا على أربع شخصيات: راستى، وضابط جريح آخر، والطبيب، وساندى. إن سلوك راستى السيئ كمريض يتم التعامل معه ببساطة، ويكون دور الضابط الجريح الآخر هو تصوير كيف أن كل مريض يقع فى حب ساندى، أما الطبيب والممرضة فهما مشغولان تماماً بعملهما فى رعاية الجرحى، وفى هذا المشهد فإن تصرفاتهما والتزامهما يكون أمراً مقدساً أكثر من كونه واجباً. لقد كانت المستشفى مخزناً للطائرات، لذلك فإن الإضاءة ضعيفة، وتصبح أضعف بسبب الغارات الجوية، والعمل يمضى حتى لو كان على ساندى أن تعمل على تضميد الجراح ولو على ضوء بطارية صغيرة. وكما أن جون برينكلى وراستى رايان يقبلان العمل فى إطار تسلسل القيادة فإن الأطباء والممرضات يعملون بالروح نفسها كمحترفين، إنهم ملتزمون بإبقاء المرضى على قيد الحياة، حتى لو وجدوا أنفسهم فى منطقة حربية يتقدم العدو حثيثاً نحوها فى هجومه المستمر.

إن المشهد يؤسس إحساس الالتزام بالواجب، وأيضاً - فى حالة ساندى - الشفقة على هؤلاء الرجال الذين يعيشون ويموتون فى تلك المستشفى. وبالنسبة إلى فورد فإن هذه المشاعر أكثر أهمية من تفاصيل الحبكة، فكل ما يهمه هو الشخصية: طبيعتها، وقيمها، ووجهها الإنسانى، وهذا هو الاختيار الذى كان يشغله على نحو إبداعى وهو يسرد الحكاية.

إدارة الممثل

يختلف تناول جون فورد لإدارة الممثلين اختلافًا كبيرًا عن معاصريه من المخرجين مثل هاوارد هوكس وهنرى هاثاواى، اللذين كانا أكثر اهتمامًا بخلق مزيد من المرونة أو من التغير الدرامى للشخصية، وذلك من خلال أداء الممثلين. لكن جون فورد كان يطلب قدرًا أقل من مرونة الأداء ولكى نفهم طريقته فى أداء الممثلين، فإن من الضرورى أن نلتفت إلى اعتماده أكثر على اختيار الممثلين، فقد كان فورد يميل أساسًا إلى اختيار الممثل من خلال نمط هذا الممثل والشخصية التى سوف يلعبها، ولأدوار البطولة كان منجذبًا للممثل صاحب الجاذبية الشخصية (الكاريزما) الخاصة، القوة والدماثة عند هنرى فوندا، والتصميم والعاطفة الجياشة عند جون وين، ولم يكن غريبًا أن هذين الممثلين/ النجمين قاما بأفضل أدوارهما وشكَّلا قناعهما الفنى الخاص فى أفلام جون فورد. كما أن من الملاحظ (وهى ملاحظة مهمة) حقيقة أن أيًا من هذين الممثلين ليس له قناع فنى معاصر، مما جعلهما مناسبين لأدوارهما فى أفلام فورد التى تدور أحداثها عادة فى الماضى. لذلك فإن ممثلين أكثر معاصرة - مثل ويليام هولدين، وريتشارد ويدمارك، وسال مينيو- كانوا أقل لمعانًا مع جون فورد، فالممثلون المفضلون لديه هم الذين يملكون مظهرًا يبدو كأنه يتجاوز الزمن.

هناك سمة ثانية فى اختيار فورد للممثلين، وهى أنه كان يركز دائمًا على أنماط معينة من الرجال: أقوياء البنية، الخشنين، الميالين إلى الحياة فى الأماكن المفتوحة، والذين يحبون شرب الخمر أو على الأقل يبدون كذلك فى الظاهر. ومن الملاحظ أن فورد كان من النادر أن يركز على الشخصيات النسائية فى أفلامه (رغم أن فيلمه الأخير كان "سبع نساء")، وكانت مورين أوهارا من الممثلات القليلات اللاتى ظهرن عدة مرات فى أفلامه، وكانت الممثلة الوحيدة التى حصلت على أدوار متعددة الأبعاد فى هذه الأفلام، فمن الواضح أن فورد كان مدفوعًا للتركيز على الرجال. وبمرور الزمن كان لدى فورد مجموعة شبه ثابتة من الممثلين الذين يظهرون فى أفلامه فيلمًا بعد الآخر، مثل فيكتور ماكلوجلين، وجون كارادين، وجورج أوبرايان، وآندى ديفاين، وبين جونسون،

وهارى كارى جونيور. ورغم أن كلاً منهم كان يستخدم فى دور ثان مهم، فكان من المعتاد أنهم يستخدمون لإدخال المرح على السرد، فعلى سبيل المثال، فى ثلاثية فورد عن الفروسية، لعب ماكلوجلين دور مدمن الخمر الذى كان الهدف الوحيد من استخدامه هو إضافة حس فكاهى.

وبالإضافة إلى اختياره فريق الممثلين، فإن من السمات المميزة لعمل فورد مع الممثلين هى اهتمامه بإظهارهم كشخصيات حساسة محتشدة بالعاطفة، سواء كانت شخصية فنان (مثل آلان ماوبراى الذى ظهر كممثل فى فيلم "عزيزتى كليمنتين)، أو شخص مثقف (مثل جيمس ستيوارت فى "الرجل الذى أطلق الرصاص على ليبرتى فالينس"). وكنتيجة لذلك، لم تكن لدى شخصيات فورد مسارات تقليدية فى تطورها الدرامى، فلم تكن تتغير كثيراً بقدر ما كانت القصة تكتفى بالكشف عن أبعاد جديدة فيها. فعلى الرغم من أن جون برينكلى (روبرت مونتجمرى) قائد يطيع دائماً التسلسل القيادى دون معارضة، فإن فورد اهتم بتأسيس الشخصية كرجل يحمل مشاعر عميقة، إنه الشخصية التى لا تعبر عن مشاعرها للآخرين، لراستى المتألم الذى يريد أن يعود إلى الحرب، وللممرضة ساندى ذات المشاعر العميقة والتى تحب بصدق الرجال الذين ترعاهم، وللطاقم باعتبارهم بشراً يكون فقدانهم هو ثمن الحرب. وفى هذه اللحظات التى تظهر فى الفيلم، نكتشف أن برينكلى قائد مرهف يحنو على الآخرين لكنه يعانى من الألم فى صمت لكى يحافظ على كرامته.

إن الإيجاز فى مسار تطور الشخصية يجعل شخصيات فورد أقل واقعية من شخصيات إيليا كازان، التى كانت واقعية على المستوى النفسى. أما شخصيات فورد فتبدو متسامية على الواقعية لتصبح أيقونات: الشرطى المهذب وايات إيرب فى "عزيزتى كليمنتين"، والمتألم العطوف إيثان إدواردز فى "الباحثون"، وهو من نوع الرجال الذين كان عليهم أن يروضوا تكساس من أجل الأجيال القادمة.

لذلك فإن أداء الممثل عند فورد يعتمد على المشاعر داخل نطاق شديد الضيق، فشخصية رينجو (جون وين) فى "عربة السفر" (١٩٣٩) مختلفة تماماً عن رينجو (جريجورى بيك) فى فيلم هنرى كينج "المبارز بالمسدس" (١٩٥١)، فالشخصية الأخيرة

مركبة نفسيًا، وواقعية فى نطاق المشاعر التى يعبر عنها رينجو، أما رينجو عند جون فورد فهو شخصية عاطفية بسيطة بما فيه الكفاية لأن تكره وتقتل، وعاطفية بسيطة بما فيه الكفاية لأن تقع فى الحب. إن الشخصية عند فورد مندفعة، لكنها عند كينج ذات روح مفعمة بالمشاعر الإنسانية المركبة، لهذا فإن رينجو عند فورد يصبح نمطًا أوليًا، بينما يصبح عند كينج دراسة حالة لا تخلو من الإثارة.

توجيه الكاميرا

بالطريقة نفسها التى كان جون فورد يدير بها الممثل، فإن استخدامه للكاميرا كان متميزًا. ورغم أن فورد وإيزنشتين ولين وكيروساوا يمكن اعتبارهم من أهم المخرجين الذين برعوا فى استخدام العناصر البصرية، فإن فورد كان يختلف عن الآخرين، فهو لم يكن يعتمد كثيرًا على سرعة الإيقاع وعلى المونتاج مثل إيزنشتين ولين وكيروساوا، وكان يفضل الكاميرا الساكنة. وكانت لقطاته العامة هى أكثر صوره تأثيرًا، وكان يقتصد فى استخدام اللقطات المقربة. ورغم هذا التناول البصرى المتحفظ، فإنه كان تجريبيًا تمامًا فى استخدام الإضاءة وموقع التصوير.

ولكى نفهم العلاقة بين فكرته الإخراجية والمفهوم الشاعرى لشخصية البطل، سوف ندرس أربعة عناصر مختلفة للجانب البصرى من أعمال فورد، وكيف كان كل عنصر منها يسهم فى فكرته الإخراجية. فى البداية هناك اللقطة العامة فى المشهد الذى اخترناه من فيلم "الباحثون"، لقد كان فورد منذ زمن طويل بارعًا فى اللقطة العامة: مثل مسيرة توم جوود عبر الطريق فى بداية "عناقيد الغضب"، ومسيرة الفرسان خلال العاصفة الرعدية فى فيلم "لقد كانت ترتدى شريطًا أصفر"، وحادث منجم الفحم وانتظار النساء أخبارًا عمن بقوا على قيد الحياة فى فيلم "كم كان الوادى أخضر". أما فى فيلم "الباحثون"، فإن أغلب لقطات البحث عن القطيع، واكتشاف الغارة القاتلة، ودفن أفراد أسرة إدواردز، ثم البحث عن الفتاتين الباقيتين على قيد الحياة، أغلب هذه اللقطات كانت لقطات عامة. وبالتصور فى مونيومينت فالى،

صور فورد الرجال ليظهروا كائنات صغيرة فى أسفل الكادر وهو يركبون الجياد فى اتجاه الكاميرا، لكن الصخور المتاخمة والسماء كانت تطغى عليهم. كما أن تفضيل فورد لتصوير هذه المشاهد عند الفجر أو عند الغسق أعطى الكادر سمة سحرية متسامية عن العالم، أو بكلمات أخرى: سمة شاعرية. ولأن فورد لم يقم باختيار إيقاع لهذه المشاهد يتضمن ما سوف يحدث، فإن المتفرج لا يعرف ماذا يمكن أن يأتى بعد ذلك. فى لقطة عامة جدًا نرى رجلاً يركب جوادًا فى أعلى التل، وهو يلوح لزملائه أن يلحقوا به، وبعد لقطتين، سوف يكتشف إيثان وزملاؤه الخمسة من راكبى الجياد أن القطيع قد تعرض للقتل، وبعد لقطة أخرى سوف نعلم أن هنود الكومانشى قد قتلوا أحد الثيران بالسهام، ويصيح أحد الرجال مؤكدًا مغزى المشهد: "إنها غارة قاتلة!"، وفى هذه اللقطة ينتقل فورد أخيرًا إلى لقطة متوسطة. إن سرقة القطيع لم تكن إلا خدعة لإبعاد الرجال، وبعد أن يرحل نصف الرجال إلى حظيرة يورجينسون، يتحول فورد إلى أسلوب رد الفعل، فمارتين الذى أصابه الهلع يهرع بالجواد محاولاً إنقاذ أبويه بالتبنى، بينما يخلع إيثان السرج عن جواده لكى يتركه يأكل ويشرب، وبينما كان إيثان ينظف الجواد بالفرشاة، يقطع فورد على لقطة قريبة لإيثان لكنه يخفى عينيه وكأنه يريد أن يحجب عنا الألم الذى يكابده إيثان، ولأن معظم المشهد لقطة عامة، فإن للقطة المقربة تأثيرًا طاغيًا، فعندئذ نشعر ونفهم ما يدور فى أعماق إيثان.

دعنا نتحول الآن من اللقطة العامة الثابتة فى تكوين تشكيلى فى فيلم "الباحثون"، إلى لقطة عامة فيها قدر أكبر من الحركة فى فيلم "عزيزتى كليمنتين"، وأنا أعنى بالحركة كلاً من الحركة داخل الكادر وحركة الكاميرا أيضًا. يتطور هذا المشهد تشكيليًا على نحو مشابه لمشهد فيلم "الباحثون"، إنه يبدأ بين وايات إيرب وكليمنتين، ونحن فى الصباح الباكر، وخلفهما يشرق الصباح فى الصحراء. وبعد أن تطلب كليمنتين من إيرب أن ترافقه إلى قداس الصباح، يبدآن فى الحركة فى اتجاه القداس. إن الكاميرا تتحرك لكى تسبقهما، لذلك فإن المشاعر فى هذه اللقطة، ونحن نضع فى اعتبارنا ندرة لقطات الكاميرا المتحركة حتى تلك اللحظة، هى الدهشة كما لو أن وايات وكليمنتين يسيران فى ممر قاعة الكنيسة لكى يتزوجا. وبعد ذلك تأتى لقطة عامة حيث

نرى مكان القداس فى خلفية الكادر، وكلما سار إيرب وكليمنتين إلى عمق اللقطة فإن وعينا يزداد بالسماء التى تحتل جزءًا كبيرًا من الكادر، وتحت السماء توجد الراية والأساس الذى سوف تبنى فوقه الكنيسة. إن الصورة تشكيلية وأيضًا طقسية على نحو ما، فوايات إيرب وكليمنتين يسيران نحو كنيسة المستقبل.

ويقطع فورد إلى مواطن يقوم بدور الواعظ الذى يقود القداس، ولكن – وكما يحدث عادة فى أفلام فورد – تقوم الموسيقى بدلاً من الكلمات بالإيحاء بطقوس القداس. وكما فى "ريو برافو" و"لقد كانت ترتدى شريطًا أصفر" و"كم كان الوادى أخضر"، فإن الموسيقى هى التى تجسد المشاعر التى يريد فورد تأسيسها، وفى "عزيزتى كليمنتين" فإن هذه المشاعر هى سعادة إيرب وكليمنتين بوجودهما معًا، والأمل فى أن تكون بلدة تومبستون فى المستقبل مجتمعًا وليست مجرد نقطة حدودية بلا قانون، أن تكون مركزًا لمواطنين وليست مركزًا للخطيئة، أن تكون واقعًا مثاليًا وليست واقعها الحالى.

إن فورد يستخدم اللقطة المتوسطة عندما يراقب وايات وكليمنتين الرجال والنساء يرقصون معًا فى حيوية، وببطء يعرض وايات على كليمنتين أن يكون رفيقها فى الرقص. إن فورد يصور اللقطة نفسها فى لقطة عامة وبكاميرا ثابتة، ويصور السماء وأساس الكنيسة ووايات إيرب يرقص فى نوع من التصلب مع "سيدته الجميلة". وكما فى "الباحثون"، ليس هناك إيقاع للقطة نتحدث عنه فى هذا المشهد من "عزيزتى كليمنتين"، فالحركة داخل الكادر حركة طقسية، بينما كانت حركة الكاميرا فى لقطة سابقة من المشهد حركة حيوية وبها مشاعر عميقة، وهذا التناقض يحرك المشهد من المشاعر إلى الطقوس، وبذلك فإنه يشير بنوع من التلميح إلى حركة بلدة تومبستون من الماضى إلى المستقبل. كما أن التكوين، ومكان الكاميرا الثابتة، يأخذان المضمون السردى فى اتجاه الموسيقى، والمشهد يتضمن مستقبل البلدة، وأيضًا مستقبل وايات إيرب وكليمنتين، فالمشاعر الشاعرية الفياضة تدمج الشخصيات والمكان فى وحدة واحدة. كما أن وضع الكاميرا فى زاوية منخفضة خلال لقطات قداس الكنيسة فى هذا الجزء من المشهد يضفى صفة بطولية تخلق الثقة فى رؤية كل هؤلاء الذين اشتركوا فى القداس.

لقد ركزنا حتى الآن على اختيارات التكوين التى استخدمها فورد لكى يعزز رؤيته الإخراجية، فدعنا الآن نتأمل كيف استخدم الضوء وتصميم المناظر لكى يؤكد الشاعرية والبطولة. فى فيلم "كانوا عهدة مستهلكة"، يدور مشهد المستشفى فى حظيرة للطائرات، إننا نرى الشكل الدائرى الطويل للمستشفى من خلال الإضاءة غير المنتظمة فى توزيعها داخل الكادر، حتى إن أجزاء كاملة من المستشفى/ حظيرة الطائرات تبدو مظلمة. فى مشاهد عديدة من هذا المقتطف من الفيلم، تكون معظم الشخصيات غارقة فى إضاءة قليلة، فالضوء يسقط على أقدامهم، وأحيانًا عندما يغيرون أماكنهم يسقط الضوء على وجوههم، لذلك نكون واعين دائمًا بمصدر الضوء. وعادة فإن الأضواء تكون فى الخلفية وعلى الأرض، بينما تغرق مقدمة الكادر فى الظلام، وهذه القاعدة نفسها تسرى فى مصدر الضوء خلال الغارة الجوية، عندما تطفئ الأنوار، ولا تبقى إلا أضواء الكشافات، وعندما تقضى الضرورة، فإن ساندى أو الطبيب يستخدمان كشافات صغيرة فوق الجرح، وعلى عكس المشاهد السابقة فى المستشفى، فإن فورد يتحول فى هذا المشهد إلى اللقطات المقربة لكى يسجل انفعالات ساندى حول عمليات الحياة أو الموت التى تجريها.

وبشكل عام، فإن الصورة الذهنية عندنا للمستشفيات أنها أماكن تسطع فيها الإضاءة ويبدو كل شيء واضحًا، لكن فورد يقدم المستشفى أقرب إلى أن تكون مكانًا تجريديًا، كما لو أنه يوحى بأنه فى غياب الضوء يكون هناك غياب للحياة، وعندما يكون هناك ضوء قوى تكون هناك عاطفة قوية أو تعاطف عميق. ومن خلال هذه المفاهيم المتعارضة، خلق فورد من المستشفى تعبيرًا مجازيًا عن الحياة خلال فترة الحرب، عندما تسطع الحياة بقوة لكن الظلمة تحيط بها، وهو تعبير مجازى قوى وشاعرى.

استخدم فورد هذا الضوء الأسلوبى أيضًا فى "عناقيد الغضب"، حيث تبدأ قصة مولى فى منزل جوود، لقد عاد توم جوود لتوه من السجن لكى يكتشف أنه تم طرد والديه من منزلهما، إن المنزل لا توجد فيه كهرباء، وهناك فقط ضوء الشموع الذى يسقط على جوود، والواعظ، ومولى، ونحن نرى كلاً منهم فى لقطة مقربة. إن الشمعة

تلقى حزمة ضيقة مرتعشة من الضوء، وهذا التناقض القوى (بين النور والظلام) يضيف مسحة درامية إلى وجوه هذه الشخصيات وإلى القصة التى على وشك أن نسمعها.

تروى قصة مولى فى مشهدين منفصلين، فى الأول يقوم المأمور بإخبار مولى وعائلته أن عليهم الرحيل عن المنزل، ومولى يريد أن يعرف من الذى يجب أن يطلق الرصاص عليه لكى يوقف ذلك، فيخبره المأمور أن بنك تولسا مسئول أمام حاملى الأسهم، وأن البنك أمر بتفكيك المنزل، إن بنك تولسا خصم بلا وجه أو روح. فى المشهد التالى تأتى البغال والجرارات لتفكك المنزل، وفى هذه المرة يواجه مولى، والبندقية فى يده، عدواً أكثر تجسيداً، إن قائد الجرار هو أحد الجيران، وعندما يسأله مولى كيف يستطيع أن يفعل ذلك بجاره، يرد بأنه يفعل ذلك مقابل ثلاثة دولارات فى اليوم، وأن عليه أن يحصل لنفسه وعائلته على الطعام، ويتقدم بالجرار ليهدم المنزل، بينما يقبض مولى والدموع فى عينيه على حفنة من التراب، وينوح قائلاً أن العديد من أفراد عائلته قد ماتوا من أجل هذه القطعة من الأرض التى لم تعد ملكه.

تم تصوير هذا المشهد فى لقطات عامة وإضاءة أسلوبية، حيث ظهر مولى وعائلته مثبتين فى أماكنهم التى يقفون فيها، وفى ضوء الشروق يكون ظل مولى وأفراد العائلة طويلاً وقاتماً. وهناك لقطات قليلة جداً فى كل من هذين المشهدين، والتصوير فى ضوء الشرق يتيح تبايناً عالياً (بين الضوء والظل) والأبيض والأسود، وتكوين هذه الصور يأتى من وضع الكاميرا أعلى من مستوى العين، لذلك فإن الكاميرا تنظر إلى أسفل تجاه هؤلاء الضحايا لخصم لا وجه له. ويتعمد فورد أن يجعل اللقطات طويلة زمنياً، مثل لقطة مولى والدموع فى عينيه وهو يمسك بحفنة من التراب من الأرض التى كانت مزرعته. إن الألم العاطفى والتصميم اللذين تشعر بهما الشخصية تضيفان عليها مسحة بطولية، كما تجعلان المأساة شديدة القوة. إنها مأساة ليست سياسية كما كانت فى رواية شتاينبيك، بل إنها مأساة إنسانية، وباستخدام الأسلوب البصرى الشاعرى سما فورد بهذه المشاهد فوق الطابع السياسى للرواية.

لقد كان فورد شاعراً عظيماً بين المخرجين، وكان تعاطفه العميق مع الشخصيات لا يقارن إلا بالمخرج اليابانى أكيرا كيروساوا، والمخرج الهندى ساتياجيت راى، وإن ما يسمو بعمله إلى هذا المستوى هو الفهم العميق لأن الوسيط السينمائى البصرى هو وسيط سردى يحكى قصصًا لكن له أيضًا طاقة شعرية. وبهذا المعنى، ينضم جون فورد إلى مجموعة متميزة من المخرجين تضم سيرجى إيزنشتين، وألكساندر دوفشينكو. وهناك اليوم قليلون من المخرجين الذين يطمحون إلى خلق الشعر الذى حققه فورد، مثل زيانج ييمو فى فيلم "البطل"، وبيتر وير فى فيلم "الشاهد"، لكنه نمط نادر من المخرجين.

الفصل الحادى عشر

جورج ستيفنس : الشخصية الأمريكية - الرغبة والضمير

مقدمة

بدأ جورج ستيفنس حياته الفنية - مثل جون فورد - بصنع الأفلام القصيرة، وفى عام ١٩٢٨ كان يصنع الأفلام الكوميدية مع لوريل وهاردى، ورغم أنه بدأ مصوراً سينمائيًا، فقد بدأ الإخراج فى عام ١٩٣٠، وأخرج آخر أفلامه "اللعبة الوحيدة فى البلدة" فى عام ١٩٦٨. وبين هذين التاريخين صنع أفلامًا مهمة من أنماط فيلمية عديدة، مثل الفيلم الموسيقى "زمن (أو وقت) رقصة السوينج" (١٩٣٦)، وكوميديا الموقف فى "كلما زادت أصبحت أكثر مرحًا" (١٩٤٣)، والمغامرات والأكشن فى "جونجا دين" (١٩٣٩)، والويسترن فى "شين" (١٩٥٣)، والميلودراما فى "مكان تحت الشمس" (١٩٥١). وسواء كان يعمل فى أماكن محدودة مثلما فى فيلم "أليس آدامز" (١٩٣٥) أو فى أماكن شاسعة مثلما فى "العملاق" (١٩٥٦)، فإن أفلامه كانت تتسم بقوة عاطفية مثل تلك التى تميز أفلام مخرجين مهمين مثل دى. دابليو. جريفيث وحتى ستيفان زابو.

ولكى نفهم أهمية جورج ستيفنس، يجب أن ندرس فكرته الإخراجية، فقد كان مهتمًا بما سوف أطلق عليه "الشخصية الأمريكية"، لكنه لم يكن مشغولاً بالأيقونية الشاعرية مثل جون فورد، أو بالنزعة الجماهيرية الرومانسية مثل فرانك كابرا. فبدلاً من ذلك، يبدو أن ستيفنس كان مهتمًا بنظرة أكثر تركيبًا للشخصية الأمريكية.

وهناك سمتان متعارضتان تبرزان فى أعمال ستيفنس: الرغبة، ونقيضها: الضمير، وسوف تجد الرغبة والضمير فى أعماق شخصيات مختلفة فى أفلام ستيفنس، أو سوف تجدهما معًا فى شخصية واحدة، وأيًا كان الشكل الذى يجسدها به، فإنه استطاع أن يرى عناصر عدة من الشخصية الأمريكية فى كل تناقضاتها: المثالية فى مواجهة الاهتمام بالذات، الطبقية فى مقابل اللاطبقية، السخاء فى مقابل الجشع، وكانت النتيجة مزيجًا مركبًا من المصداقية الوجدانية. وأيًا كان النمط الفيلمى الذى استخدمه ستيفنس فقد استطاع أن يخلق مسار التطور الدرامى للشخصية وللحبكة متزامنين فى الوقت نفسه، وكانت النتيجة سلسلة من الأفلام المتفردة فى السينما الأمريكية بفضل ذلك الطموح فى خلق مزيج من النجاح الفنى والتجارى، ولقد استمرت هذه الدوافع مع ابنه، جورج ستيفنس جونيور، الذى صنع فيلمًا تسجيليًا عن أبيه بعنوان "جورج ستيفنس: رحلة صانع أفلام" (١٩٨٥)، ولقد ظهرت مؤخرًا مجموعة من اللقاءات والحوارات مع جورج ستيفنس كدعوة لإعادة النظر فى أعماله (انظر بى. كرونين، إعداد كتاب "حوارات جورج ستيفنس"، دار نشر جامعة ميسيسبى، ٢٠٠٤)، وفى هذا الفصل سوف نركز على خمسة مقتطفات من أعمال ستيفنس تجسد فكرته الإخراجية.

أليس آدامز (١٩٣٥)

يعتمد فيلم "أليس آدامز" على رواية بوث تارنكينجتون حول امرأة شابة طموح ولكنها فقيرة من الغرب الأوسط الأمريكى، تطمح إلى أن تكون أكثر قوة وثراء، والفيلم يركز على أليس (كاثرين هيبورن) وفرصتها فى تحسين ظروفها، إنها تقابل شابًا ثريًا (يلعب الدور فريد ماكمورى) يشعر بالملل من حياته الاجتماعية المليئة بالنشاط. لكن أليس وعائلتها يفشلون فى تحقيق طموحاتهم فى أن يكونوا جزءًا من المؤسسة الاجتماعية. والمقتطف الذى سوف استخدمه هنا هو وجبة العشاء الكارثية التى تقدم فيها أليس صديقها الشاب إلى عائلتها، إنه أكثر أيام العام سخونة، والغذاء ثقيل، وتصرفات أفراد العائلة أسوأ ما تكون. وبالنسبة إلى أليس، فإن وجبة العشاء تتحول إلى كابوس حقيقى.

جونجا دين (١٩٣٩)

"جونجا دين" هو فيلم مغامرات وأكشن تدور أحداثه فى شمال الهند خلال القرن التاسع عشر، عندما كان الجيش البريطانى يخوض معركة ضد انتفاضة "العصابات". ويركز الفيلم على ثلاثة جنود من رتبة الرقيب: ماكشيزنى (فيكتور ماكلاجلان) وكاتر (كارى جرانت) وبالانتاين (دوجلاس فيربانكس جونيور). إن الصبى السقاء جونجا دين (سام جافى) يريد أن يكون جندياً، وتَحَوله من مجرد سقاء إلى بطل عسكرى بعد موته يعطى الفيلم مسار تطوره العاطفى. والمقتطف الذى سوف أركز عليه هو هجوم العصابات على تانتابور، والرقباء الثلاثة قادوا دورية إلى تانتابور لإصلاح خط تليغراف معطل، ليكتشفوا ما حدث للفرقة العسكرية المرابطة هناك، لكن الدورية تتعرض للهجوم من مجموعة العصابات نفسها التى دمرت الفرقة العسكرية، ويكون هذا الهجوم هو المرة الأولى التى نرى فيها الرقباء الثلاثة فى قلب الأحداث، إنهم واثقون مرحون، والمشهد يعطى الحدث نوعاً من الكوميديا أو المزاح، والمناوشات فيها بعض المرح المثير، وهو الطابع الذى سوف يحافظ عليه الفيلم حتى الفصل الأخير.

كلما زادت أصبحت أكثر مرحاً (١٩٤٣)

فيلم "كلما زادت أصبحت أكثر مرحًا " كوميديا موقف تدور فى واشنطن العاصمة خلال الحرب العالمية الثانية، وهناك مشكلة إسكان، إن كونى موليجان (جين آرثر) تؤدى دورًا وطنيًا فتقرر أن تؤجر من الباطن نصف شقتها، ويجذب إعلانها العديد من الناس، لكن أحدهم، بنجامين دينجل (تشارلز كوبيرن) يزعم أنه مالك الشقة ويخبر الآخرين أن يرحلوا لأنه قد تم استئجار الشقة بالفعل. وعندما تصل كونى إلى المنزل من عملها، يقدم دينجل نفسه ويحدثها حول موضع الإيجار. إنه يتمتع بشخصية قوية وجذابة، لكن كونى لا تستريح إلى أن تؤجر نصف شقتها لرجل، فيحدث تصادم فى الشخصيات سوف يؤكد لكونى حدسها، فدينجل سوف يجعل مسألة الإيجار أكثر

تعقيداً عندما يؤجر النصف التابع له من الباطن لجو كارتر (جويل ماكريا)، وتزداد الأمور تعقيداً عندما يقع جو وكونى فى الحب، ويلعب دينجل دور الخاطبة من خلال تقويض خطبة كونى لرجل يكسب ثمانية آلاف وخمسمائة دولار فى العام، ولأن الفيلم كوميدى، فإن كل المواقف تنتهى نهاية سعيدة. والمقتطف الذى سوف أركز عليه هو الصباح الأول بعد انتقال دينجل إلى الشقة: إن كونى منظمة جداً وأعدت جدولاً لهما لتنظيم الطقوس اليومية، وعلى كليهما أن يأخذ حماماً ويرتدى ملابسه ويتناول الإفطار خلال ثلاثين دقيقة، لكن دينجل يجد صعوبة فى التوائم مع الجدول، ويقود صدام الطبائع بينهما إلى المشهد الكوميدى الكلاسيكى فى ضبط التوقيت والتصرفات، وإخراج المشهد يقترب كثيراً من طابع الأفلام الكوميدية القصيرة.

مكان تحت الشمس (١٩٥١)

فيلم "مكان تحت الشمس" هو إعادة صنع لفيلم تيودور دريزيير "مأساة أمريكية"، وهو يدور فى الجزء الشمالى من ولاية نيويورك، ويحكى قصة جورج إيستمان (مونتجمرى كليفت) الشاب الطموح الذى يرحل إلى الشرق ليقبل عرض عمل من عمه الثرى، الذى يمنحه عملاً فى مصنع إيستمان، أولاً فى منطقة الشحن ثم فى منصب إدارى. وفى منطقة الشحن يقابل أليس (شيللى وينترز) ويبدأ علاقة معها، رغم أنه تلقى تحذيراً من إقامة أية علاقات مع العاملين (وأغلبهم من النساء). وفى فترة لاحقة سوف يقابل الفتاة الثرية الجميلة أنجيلا فيكرز (إليزابيث تيلور) ويبدأ علاقة معها، إنها فتاة أحلامه، كما أنها تمثل له وسيلة للصعود الاجتماعى، لكن هناك بعض التعقيدات، فأليس حامل وتريد من جورج أن يتزوج منها، وإن لم يفعل فسوف تكشف كل شىء إلى عائلته وإلى أنجيلا. ويقرر جورج أن يأخذ أليس إلى رحلة، وهو ينوى يغرقها (فهى لا تعرف السباحة)، لكنه لا يستطيع أن يفعل ذلك، غير أن أليس كانت تقف فى القارب، وفجأة تسقط منه وتغرق، ويتم التحقيق فى حادث الغرق، ويُتهم جورج بقتلها، ويحاكَم وينتهى الفيلم بإعدامه. لقد وجد جورج إيستمان الحب الذى كان ينتظره طوال

حياته، لكنه فقده فى النهاية. والمقتطف الذى سوف أركز عليه هنا هو أول زيارة لجورج إلى قصر إيستمان، وفى هذا المشهد يتلقى جورج عرض العمل لكنه لا يلقى معاملة مريحة من أفراد العائلة، وتدخل أنجيلا فيكرز فى هذا المشهد، لكنها لا تدرك وجوده. والمشهد يحتشد برموز الثروة والطبقات الاجتماعية.

العملاق (١٩٥٦)

يحكى فيلم "العملاق" قصة جيلين، والعلاقة بين ليزلى ليتون (إليزابيث تيلور) من ولاية ماريلاند ، وجوردان بينيدكت (روك هادسون) من ولاية تكساس، لكن الفيلم ليس مجرد قصة تدور فى منطقة معينة، فهو يتناول زواجهما، وحياتهما فى تكساس، واختلافهما فى القضايا العنصرية وقضية دور المرأة فى المجتمع. إن الاختلافات بين هاتين المجموعتين من القيم تصبح مصدر إزعاج فى حياة أطفالهما. وتنجح ليزلى الأكثر ليبرالية فى تغيير زوجها من رجل يقف فى صف القيم الاجتماعية السائدة حول العنصرية، إلى رجل سوف يناضل من أجل حفيده نصف الإسبانى. والمقتطف الذى سوف أركز عليه هنا هو مشهد جنازة أنجيل أوبريجون، الإسبانى الأصل الذى يعيش فى تكساس، ومات فى الحرب العالمية الثانية، وهاهو جثمانه يعود إلى تكساس لكى يُدفن هناك. إن فى المشهد معنى خاصًا لأن ليزلى فى مشهد سابق نجحت فى أن تحصل على علاج طبى لطفل مريض من أبناء عمال إسبان يعملون فى رياتا، حظيرة بينيدكت، وكان الطفل الذى أنقذت ليزلى حياته هو أنجيل أوبريجون.

تفسير النص

كان من المهم بالنسبة إلى جورج ستيفنس أن توضع الشخصية الرئيسية فى موقع يجسد ويضخم فكرة المخرج. إن هذا يعنى أن تحتشد الشخصية الرئيسية بالرغبة القوية. فأليس آدامز تريد أن تحقق نجاحًا فى بلدة تضعها فى خانة المعدمين،

وسواء كانت تلك الرغبة تجعلها متسلقة اجتماعياً، أو مجرد شخصية شديدة الطموح (كنوذج للشخصية الأمريكية)، فإن الحكم عليها يعتمد على وجهة النظر التى تنظر منها إليها، فالطبقة الأعلى فى البلدة تراها متسلقة اجتماعياً، لكن والديها يريانها جوهرة لا تجد من يقدر قيمتها.

وفى فيلم "مكان تحت الشمس"، تحتشد شخصية جورج إيستمان بالرغبة، فهو يريد حياة أفضل، ويريد الحصول على الحب الذى وجده، ومرة أخرى فإن الضمير يكمن فى القشرة الأعلى (عائلته) من البلدة، فكأن تصرفات أقاربه وأمنياتهم تقول له : "فلتبطئ من تقدمك أو لا تنضم إلينا".

إن ستيفنس يسعى جاهداً لكى يجعل المتفرج يتوحد مع أليس آدامز وجورج إيستمان، فأليس شديدة الاهتمام والرعاية لأبيها خشن الطباع. وبالمثل فإن جورج إيستمان مرفوض من عائلته حتى إنه يسعى إلى صحبة أليس لمجرد أنه رجل يشعر بالوحدة وليس كانتهازى يبحث عن علاقة جنسية سهلة، لذلك فإن الخصوم هنا هم الأثرياء الذين يرفضون أليس آدامز وجورج إيستمان.

والرغبة فى فيلم "العملاق" موجودة بدرجة كبيرة فى الشخصيتين الرئيسيتين: جوردان بينيدكت وجيت رينك (جيمس دين)، فجوردان ثرى ومتحصن بسلطة وظيفته ووضعه، ورغبته تكمن فى الحفاظ على تلك السلطة. وعندما تمنح شقيقة جوردان وصيتها فى أرضها إلى جيت الفقير من ملكية بينيدكت، فإن جيت يتمسك بالأرض ويعمل فيها حتى يجد النفط أخيراً، ويصبح ثرياً، ثرياً جداً. لقد قدم ستيفنس فى هاتين الشخصيتين صورة أقل تعاطفاً للشخصية الأمريكية، فرغبتهما تتسم بالعدوانية، رغبة نهمة لا تشبع، وهى فى النهاية مدمرة. إن من ينقذ جوردان هو زوجته ليزلى، لكن جيت غير المتزوج يجد نفسه وقد أصابته لعنة رغبته. لذلك فإن زوجة جوردان فى "العملاق" تمثل الضمير بأفضل ما فى الكلمة من معنى. إن ليزلى تقف فى وجه رجال تكساس فيما يتعلق بمواقفهم ضد النساء وضد موظفيهم ذوى الأصول الأسبانية، لذلك فإن زواج آل بينيدكت، والعائلة، والتاريخ، هى جميعاً قصة الرغبة مضافاً إليها الضمير بما يشير إلى مستقبل أفضل.

لكن الرغبة تتخذ فى فيلم "جونجا دين" شكلاً آخر، حيث يضع ستيفنس الرغبة فى إطار الحماس الصبيانى للرقيب كاتر، الذى يستحوذ عليه حلم الكنز من خلال خريطة تدل على مكانه، فلو وجد الكنز سوف يصبح ثريًا ويستطيع أن يترك الحياة العسكرية ويعيش أخيرًا كأى جنتلمان إنجليزى. لكن زميله الرقيب ماكشيزنى يرى أن رغبته متحققة فى الجيش، فالجيش بالنسبة إليه يعنى الرفاق أكثر من الواجب العسكرى، ورغبته هى أن يحافظ على الصداقة الثلاثية (ماكشيزنى وكاتر وبالانتاين) مستمرة. ومن جانب آخر فإن لبالانتاين خطيبة وسوف يترك الجيش قريبًا، إن رغبته تتجسد فى فتاة أحلامه (جوان فونتين). إن الرجال الثلاثة يتشاركون فى موقف مشترك تجاه صداقتهم وعملهم، وهم محاربون أكفاء جسمانيًا وحرفيًا، وهم يخوضون المعارك كأنها لعبة حرب يستمتع بها فتى مراهق، فليس العنف هو ما يبحثون عنه، وإنما المتعة المليئة بالحيوية، لذلك فإن نوعًا آخر من الرغبة يبحثون عنه فى الفيلم وهو المتعة المراهقة فى أن يكونوا معًا.

أما الضمير فيتجسد فى شخصية الرقيب كاتر، فهو الشخصية الوحيدة التى تعطى اهتمامًا للفتى السقَّاء جونجا دين، وهو فى البداية يمنح دين بعض التمرينات العسكرية الحميمة مثل سيرهما معًا فى خطوة عسكرية، ثم يكلفه بالبحث عن الكنز. وعندما يعثران بالصدفة على معبد العصابات المتمردة (وهو مصدر الماسات)، فإن كاتر يبعث دين لكى يخبر زميليه ماكشيزنى وبالانتاين حتى يحضرا لإنقاذه. وعندما تقبض العصابات على الأربعة يقوم كاتر الجريح بتكليف دين بتحذير فرق الجيش التى تقترب من الكمين الذى نصبته العصابات لهم، ويموت دين وهو ينفخ فى البوق محذرًا. إن إحساس الضمير لدى كاتر يجعله يضم دين المتواضع إلى جيشه، ومن الملاحظ أن الرقيبين الآخرين لا يباليان برغبة دين أو حتى يرفضانها.

يركز ستيفنس فى "جونجا دين" على الشكل المراهق للشخصية الأمريكية، بينما يركز فى فيلم "كلما زادت أصبحت أكثر مرحًا" على نسخة أنضج من هذه الشخصية وإن لم تقل عنها شبابًا. إن بينجامين دينجل يمثل الشخصية الأمريكية المغامرة فى كل المجالات، أو كما يصوغها دينجل: "على آخر سرعة!"، ورغبة دينجل هى أن يحصل على

ما يريده عندما يريده. وهو ينتهك القواعد فى حيوية بما يتناقض مع عمره، فبدلاً من أن يكون حكيمًا عاقلاً باعتباره رجلاً متقدمًا فى العمر، فإنه يمكن اعتباره النسخة الأكبر سنًا من الرقيب كاتر فى فيلم " جونجا دين"، والرغبة تستحوذ عليه لكنه يفتقد ضمير كاتر. وفى كل من "كلما زادت أصبحت مرحًا"، و"العملاق"، يتجسد الضمير فى امرأة، هى فى الفيلم الأولى كونى موليجان، لكنها عقلانية إلى درجة زائدة عن الحد، حتى إن ستيفنس يستخرج من شخصيتها بعض الضحكات على هذا الضمير المبالغ فيه. إن ستيفنس يبدو فى هذه الكوميديا كما لو أنه يقول إن الانتهاك يمكن أن يمتد إلى واشنطن فى زمن الحرب، وهو مكان فى حاجة إلى أسلوب دينجل الخاص فى تنظيم المهارات. إن ستيفنس متعاطف مع طبيعة دينجل المغامرة، بصرف النظر عن فظاظتها، ويوحى بأننا فى حاجة إلى العديدين من شخصية دينجل فى هذا العالم لكى يساعدوا الآخرين على التعامل مع أمور الحرب والحب.

إدارة الممثل

كان جورج ستيفنس يعتمد فى إدارة الممثلين بدرجة أقل على اختيار فريق للتمثيل، بينما يعتمد بدرجة أكبر على استثمار نقاط القوة فى ممثليه، ويبحث عن استراتيجيات تعويضية يقلل بها من نقاط ضعفهم (انظر الملاحظات على عمله مع جين آرثر فى كتاب كرونين "حوارات جورج ستيفنس"). ولأن ستيفنس ينتمى إلى عائلة يعمل أفرادها بالتمثيل، فقد كان مستريحًا للعمل مع الممثلين وواثقًا من عمله، ولقد كانت له توقعاته فيما يخص أداء الممثلين فى أفلامه، فهو يريد أولاً وقبل كل شىء الواقعية الوجدانية فى الأداء، وكان يرى أن هذه الواقعية الوجدانية يمكن أن تتحقق من خلال قيادة أداء الممثلين حول الشخصية الرئيسية، كما لو أنك تفهم شخصًا على نحو أعمق عندما تقابل عائلته. فبدراسة شخصية أليس آدامز - على سبيل المثال - فإنها شخصية حيوية لكنها عصبية حول وضعها فى الحياة، ومن المؤكد أنها تستحق حياة أفضل. وعندما ندرس أفراد عائلتها، فإننا يمكن أن نرى أم أليس كشخصية

طموح إلى درجة اليأس، وهى تضايق زوجها على الدوام وتحثه على أن يحقق أكثر مما يحققه، أما الأب من جانب آخر فهو محطم بسبب ضغوط زوجته إلى درجة أننا نراه يرتدى "البيجاما" - إما بسبب المرض أو الانسحاب - طوال نصف الفيلم، وبالنسبة إلى شقيق أليس فهو على العكس منها يقبل طبقته المتواضعة ويجد متعته فى أن يعيش فى حضيضها. لذلك فإن أليس وأمها وأباها وأخاها يخلقون واقعية وجدانية شديدة الوضوح، كما أننا نرى السمات نفسها فى أم جورج إيستمان التى تناضل فى الحياة فى فيلم "مكان تحت الشمس"، أو فى العائلات فى "العملاق".

أما السمة الثانية التى يزرعها ستيفنس فى شخصياته الرئيسية فهى عمق الرغبة التى نفهمها ونتعاطف معها، فنحن نفهم رغبة جورج إيستمان فى تحسين أحواله، وهو لا يريد الحياة الضحلة المحدودة التى عاشها أبوه وأمه، إنه يريد من الحياة أكبر من ذلك بكثير، وبالمثل نرى الرقيب كاتر فى "جونجا دين"، أو أليس آدامز"، أو كونى موليجان.

كما يستخدم ستيفنس الخصوم لخلق مزيد من التعاطف مع هذه الشخصيات، وبالنسبة إلى أليس آدامز وجورج ستيفنس فإن الخصم الأساسى لهما هو غطرسة المجتمع، وبالنسبة للرقيب كاتر فإن الخصم هو النظام الطبقى البريطانى. والرغبة داخل هذه الشخصيات الرئيسية تكون مفهومة أكثر لأن هذه الشخصيات جميعها ضحايا للقيم الاجتماعية التى تحمى بناء السلطة فى المجتمع، وتعاقب "المعدمين" (هذه الشخصيات الرئيسية).

وأخيراً، فإن لدى ستيفنس إحساساً استثنائياً بمسار التطور الدرامى للشخصية، وفى أفلامه تتعرض الشخصيات للاختبار عن طريق أحداث الحبكة أو بسبب الشخصيات المتعارضة معها، لذلك فإنهم يتغيرون، ويتحولون. إن جورج إيستمان يتعرض لعقاب المجتمع بسبب رغبته فى "مكان تحت الشمس"، ويتحول جوردان بينيدكت عن كونه عنصرياً من تكساس، ليكون مدافعاً عن الاختلافات فى الأجناس فى فيلم "العملاق"، وهذا التحول جاء بفضل الضغط المستمر من زوجته ليزلى، وأيضاً بسبب ولادة طفل لابنه جوردى من زوجته ذات الأصل الإسبانى. وتتحول كونى

موليجان من كونها امرأة عقلانية وحيدة إلى امرأة محبة ومحبوبة فى "كلما زادت أصبحت أكثر مرحًا"، ويمثل بنجامين دينجل هنا (بحبه للمغامرة) العامل المساعد فى هذا التحول. إن ستيفنس فى إدارته للممثلين يريد أن يؤكد أن هذا التحول ليس مكتسبًا المصداقية فقط، لكنه أيضًا يرضى المتفرج من الناحية الوجدانية.

توجيه الكاميرا

المخرجون العظام ينقسمون إلى طائفتين:

(١) المخرج الذى يفضل أن يبدو المشهد كوحدة مستقلة، مثل ألفريد هيتشكوك، وديفيد لين، وستيفن سبيلبيرج.

(٢) المخرج الذى يركز على المسار الدرامى العاطفى للفيلم، مثل ماكس أوبالس، ولوكينو فيسكونتى، وجورج ستيفنس، وعلى الأخص فإن ستيفنس شديد التأثير فيما يتعلق بالطريقة التى يصنع بها اللقطات للمشهد وكيف يتم مونتاج هذه اللقطات، وفى النهاية كان مرهفًا بقدر ما كان شديد الفاعلية فى توجيهه للكاميرا.

وحتى نكتشف فكرة المخرج عند جورج ستيفنس فسوف نبدأ بفيلم "مكان تحت الشمس"، حيث يعمل اختيار وضع الكاميرا وتصميم المناظر بقوة كبيرة. المكان هو منزل عائلة إيستمان، والكاميرا موضوعة فى العمق داخل المنزل، وفى أقصى الخلفية يوجد الباب الذى سوف يدخل منه جورج إيستمان إلى منزل عمه. إن الأعمدة من الطراز الدورى(*). تحدد وسط الكادر وتضفى على المنزل مزيدًا من الإحساس بالاتساع. إن العم تشارلز إيستمان وعائلته يجلسون وهم يراقبون دخول جورج، وهو يسير نحو الكاميرا، ويبدو أن المسافة شديدة الطول. يطلب العم تشارلز من جورج أن يجلس، والكاميرا الآن موضوعة بعيدة قليلاً عن الأريكة التى تجلس عليها زوجة العم والابنة.

(*) (على الطريقة الإغريقية المزخرفة من أعلى العمود - المترجم).

ويجلس جورج على مقعد فى المنتصف بين مقدمة الكادر وخلفيته، والكاميرا بعيدة عن عائلة إيستمان لكنها أكثر بعداً عن جورج. نحن فى هذه اللقطة لسنا قريبين من أى من طرفى الصراع، والمسافة بين عائلة إيستمان وجورج ليست فقط مسافة مادية ولكنها مسافة اجتماعية أيضاً، والحوار بينهما لا يسير بنعومة. ومرة أخرى نكون على وعى كامل بالانفصال بين أفراد هذه العائلة، والمشهد كله حتى هذه النقطة تم تصويره فى لقطات عامة متوسطة لكى تكون الشخصيات بعيدة عنا.

وتدخل أنجيلا فيكرز كما فعل جورج سابقًا، ويقطع ستيفنس إلى لقطة مقربة لجورج وهو يلتفت لينظر إلى أنجيلا، ثم لقطة مقربة لأنجيلا وهى تتوقف بالقرب من جورج لكنها تتحدث للعائلة، ونلاحظ أنها حتى لا تنظر إلى جورج. إن الانتباه والطاقة فى الغرفة تصبحان الآن مركزتين على أنجيلا، ويندفع الشاب ابن العائلة – وهو فى عمر جورج – فى اتجاه أنجيلا ليأخذ منها موعداً لتناول مشروب (ولكن ليس لجورج). وترحل أنجيلا بسرعة، وبعض أفراد عائلة إيستمان واحدا بعد الآخر، يرحل الجميع ويتركون جورج وحيداً. وعندما يرحل جورج، فإنه يؤكد للعم تشارلز أنه سوف يكون راضيًا وسعيداً بقبول فرصة العمل التى عرضها عليه العم. فى هذا المشهد يقوم تصميم المناظر بتجسيد ما يرغب فيه جورج إيستمان: منزل مثل منزل عمه، وحياة فيها شخص مثل أنجيلا فيكرز. وإن وضع الكاميرا يوحى بالفارق بينه وبين عائلة عمه، إن الكاميرا لا تصور جورج كضحية، لكنها تتضمن المعنى بأن هؤلاء الناس سوف يسهلون على جورج تحقيق رغباته.

كما أن وضع الكاميرا سوف يضيف إيقاعًا فى مشهد هجوم العصابات على قرية تانتابور فى فيلم "جونجا دين"، فالتركيز يكون على خلق التشويق الذى سوف يصل إلى ذروته فى مشهد أكشن يستمر اثنتى عشرة دقيقة. والطابع الأسلوبى للمشهد يتماشى تمامًا مع طابع الفيلم: المغامرات المتسمة بالحيوية. ومن أجل خلق التشويق تتبع الكاميرا فى البداية الرقيب بالانتاين وهو يبحث فى القرية التى تبدو خاوية، وتتحول الكاميرا من اللقطات العامة التى تؤسس للفضاء الواسع على خلفية الجبال الشاهقة فى عمق الكادر، إلى لقطة متوسطة ذاتية متحركة للرقيب كما لو أن الكاميرا

تزحف فوقه، وأخيراً تتوقف فى لقطة مقربة، ويحرك بالانتاين رأسه ملتفتًا، ويرى أحد جنوده يقف حارسًا على قمة مبنى، وعندما يعود للالتفات إلى الجبال، يقطع ستيفنس إلى لقطة بعيدة عن السياق **cutaway** للحارس بينما تشنقه العصابات، ثم يقطع إلى لقطة حيث يقف الرقيب كاتر فى مقدمة الكادر، وفى خلفية الكادر، وفى العمق، وخارج البؤرة قليلاً، نرى حارسًا آخر تشنقه العصابات، وهكذا يتأسس التشويق.

وعندما يدخل بالانتاين مبنى تسوده الظلمة بسبب نوافذه المغطاة، يكتشف مجموعة من حجاج العصابات، فيجبرهم على الخروج من الغرفة ويندلع القتال، ويأتى الرقيبان ماكشيزنى وكاتر لإنقاذه، ويفلحان فى السيطرة على الموقف. حتى تلك النقطة لم تكن هناك رصاصة قد انطلقت، وإنما بعض اللكمات بالأيدى، ولكن قائد مجموعة العصابات يستدعى النجدة، فيندفع طوفان من رجال العصابات من الجبال وهم فوق ظهور جيادهم ليشنوا هجوماً واسعًا كاسحًا.

إن الهجوم الذى سوف يؤدى إلى هروب الرقباء الثلاثة عبر السطح يتميز بتفاصيل محددة، مثل انسحاب الرقباء إلى المبنى ذى الأبواب، وصعودهم إلى السطح لكى يهربوا من الهجوم. إن هذا المشهد سريع الإيقاع، ويحتشد بالتفاصيل الفكاهية، فأثناء القفز من سطح إلى آخر يتحطم السقف تحت الرقيب بالانتاين وتنحشر قدمه فيه. كما أن محاولات الرقيب كاتر إنقاذ بالانتاين تتضمن قذف إصبع من الديناميت جيئة وذهابًا، مرة من كاتر، ثم عودة من العصابات ليقع إصبع الديناميت بالقرب من بالانتاين، ثم يقذفه كاتر مرة أخرى لينفجر بالقرب من العصابات. إن هذه الفكاهة تؤكد لنا أن أبطالنا رغم عددهم القليل ليسوا فى خطر. وفى هذا المشهد يعرض جونجا دين مرة أخرى أن يصبح جنديًا، إن معه سلاحًا وهو يريد أن يستعمله، لكن الرقيب ماكشيزنى يأخذه منه. إن هذا النوع من التفاصيل الدرامية يحافظ على تقدم السرد ببطء نفسى أمام المتفرج.

إن المشهد يتضمن حركة مادية قوية، ويتميز بالبسالة الواثقة لدى الرقباء الثلاثة، ويحافظ ستيفنس على الطابع الحيوى من خلال التفاصيل والإيقاع الملىء بالحياة.

والمشهد يتسم أيضًا بالوضوح من ناحية السرد، ومثير من الناحية البصرية، كما يتيح موقع التصوير فوائد سردية وبصرية عديدة. لقد أصبح هذا المشهد المرجع للأفلام التالية من هذا النمط، خاصة سلسلة "إنديانا جونز" التى صنعها جورج لوكاس وستيفن سبيلبيرج.

إن الإيقاع والتوقيت المستخدمين لأغراض مختلفة يميزان المقتطفات من "أليس آدامز" و"كلما زادت أصبحت أكثر مرحًا". لقد بدأ ستيفنس حياته الفنية بإخراج أفلام من بكرتين مع ممثلين كوميديين، خاصة ستان لوريل وأوليفر هاردى، وكانت أهداف هذه الأعمال المبكرة هى خلق الكوميديا التى تعتمد على التهريج، والكوميديا التى تعتمد على المأساة (أى خلق ردود أفعال عاطفية قوية تتضمن الدموع والضحكات)، وكانت هذه هى السمات نفسها التى نراها فى "أليس آدامز" و"كلما زادت أصبحت أكثر مرحًا"، والنقطة الرئيسية هنا أن تكون محددًا بقدر الإمكان حتى تجعل المشهد يحصل على الاستحسان.

فى فيلم "أليس آدامز" يجب أن يكون مشهد العشاء هو ذروة آمال وأحلام أليس، فقد نجحت فى أن يذهب معها آرثر، الثرى الوسيم، إلى منزلها لتناول العشاء، وتلك هى المرة الأولى التى يقابل فيها عائلتها، وهى المرة الأولى التى يبتسم لها واقعها. لكن العشاء يتحول إلى كارثة، إنه أسوأ كوابيس أليس، وعندما يجعل ستيفنس هذا المشهد الطويل الذى يمتد عشرة دقائق مشهدًا عاطفيًا ومضحكًا معًا فإن ذلك يمثل تحديًا حقيقيًا.

دعنا أولاً نتناول التفاصيل المحددة التى اعتمد عليها ستيفنس. إن الوجبة تستمر فى أدوارها المتعددة (على سبيل المثال: المشهيات، ثم الحساء، والسلطة، والطبق الرئيسى، ثم الحلوى). إن النقطة المهمة هنا هى أن كل دور من عشاء أليس المهم لها يأتى غير ملائم، فالمشهيات عبارة عن كافيار على رقائق الخبز، لكن أحدًا لم يتأكد من مذاقها، كما أنها ادعاء زائف فى منزل يطمح فى أن يصور نفسه فى شكل لم يستطع أن يكونه. أما باقى أدوار الوجبة فهى غارقة فى التوابل وثقيلة، وغير ملائمة على

الإطلاق لأكثر أيام العام حرارة. كما أن ستيفنس يحدد الأدوار المتناقضة التى يلعبها كل شخص على المائدة، فالأم متشوقة لأن آرثر جاء للعشاء، فالأمر يمثل لها انتصاراً وهى تتصرف على هذا النحو بالفعل، أما الأب فلا يشعر بالراحة فى بذلة التوكسيدو، ولا يعتبر العشاء مناسبة اجتماعية، وأليس عصبية لأنها تشعر أن كل شىء سوف يتداعى. لكن آرثر يبقى صامتًا، وقد سمع قبل أن يحضر هذا العشاء أن والد أليس لص (فقد سرق طريقة فى التصنيع من مستخدمه السابق مستر لام، أحد أساطين الثروة فى البلدة الصغيرة). أما الخادمة التى تقدم الأطباق فهى لا تبالى بهذه المصالح المتضاربة على المائدة، فبالنسبة إليها هذه الليلة ليست إلا عملاً.

هناك تفاصيل محددة غير أدوار الوجبة والحالة النفسية للمشاركين فى المشهد، مثل عرق آرثر بغزارة بسبب الطعام والجو الحار، أو فشل مستر آدامز فى أن يقدم نفسه كرجل ناجح على نحو مقنع (إن أزرار قميص التوكسيدو والذى يرتديه تتفتق، وينفتح القميص ليظهر صدره العارى)، وزى الخادمة الرث وتذمرها المتزايد من ادعاءات مستخدميها . يقدم ستيفنس كل هذه التفاصيل فى لقطات مقربة، وهو يستخدم والتر، شقيق أليس، لكى يجعل إحساس الكارثة يصل إلى الذروة، فبالقرب من نهاية الوجبة، يدخل والتر ويدعو أباه إلى الردهة حيث يدور جدال، وتخرج أم أليس، تاركة أليس وآرثر باعتبارهما آخر "الأدعياء" فى غرفة الطعام. إن ستيفنس يستخدم الطعام لكى يُدخل الفكاهة إلى المشهد، محاولات مستر آدامز أن يأكل ويستمتع بالطعام، ومحاولات الخادمة تقديم الأطباق. إن هذه الفكاهة تتناقض مع إحساس أليس المتصاعد بالكارثة والهوان حول الوجبة والليلة كلها، كما تخدم فى خلق مسار درامى مكثف فى المشاعر وخلق حالة من الترفيه فى المشهد أيضًا، ولقد تحكم ستيفنس فى إيقاع المشهد لكى يتتبع هذا المسار الدرامى.

وفى فيلم "كلما زادت أصبحت أكثر مرحًا"، يلعب ستيفنس مشهد الصباح بحس فكاهى أكثر من كونه مأساويًا، فالمشهد الذى يستغرق عشر دقائق يتتبع محاولات بنجامين دينجل تطبيق جدول الصباح الذى وضعته صاحبة الشقة كونى موليجان. ففى

خلال ثلاثين دقيقة يجب على كل منهما أن يكون جاهزًا للذهاب إلى العمل، بما فى ذلك الاستحمام وارتداء الملابس وتناول الطعام. لكن دينجل يفشل تمامًا فى محاولته تطبيق الجدول فى موعــده، وهذا هو مصدر الفكاهة فى هذا المشــهـد، وهكـذا تقع كونى فى الورطة (مثلما كان يحدث لأوليفر هاردى) بسبب دينجل (الذى يقوم هنا مقام ستان لوريل).

ومرة أخرى، فإن المشهد يتسم بالوضوح والتطور على نحو طبيعى، فاللقطة الأولى لقطة مقربة لمنبه، إنها السابعة صباحًا، وبالطبع فإن تفاصيل هذا المشهد سوف تتضمن إحضار اللبن من خلف الباب ثم الجريدة، وصنع القهوة، والاستحمام، وارتداء الملابس وتناول الطعام، وكل شخص منهما يعمل فى إطار تفاصيل جدوله، وتظل كونى تعيد تذكير دينجل بالجدول، لكنه يفشل دائمًا على نحو يجعله أكثر سخطًا، كما أن فشله يمثل مصدر الفكاهة فى المشهد، وعندما تذكِّره كونى بإحضار اللبن يذهب إلى خارج الشقة ومن ثم ينغلق الباب ويبقى دينجل محاصرًا بالخارج، وعندما تذكره بالاستحمام يذهب إلى الحمام، لكنه ينسى أن يحمل القهوة عندما يبدأ فى خلع ملابسه، فيلقى بالقهوة فى البانيو، وعندما تطلب كونى منه القهوة لم يكن لديه إلا القليل لكنه يفرغها فى فنجانها على أى حال. وينتهى المشهد وهى تغادر الشقة فى السابعة والنصف، وتعرض عليه أن توصله، لكنه لا يستطيع القبول لأنه لم يستطع ارتداء ملابسه بعد، لأنه وضع السروال فى غير موضعه عندما طلبت منه أن يرتب فراشه. إن التناقض بين هاتين الشخصيتين وصل إلى ذروته فى معالجة ستيفنس، والتفاصيل المحددة فى المشهد، وأداء الممثلين، وإيقاع المشهد، تجعل إدانة عدم كفاءة دينجل أمرًا ممتعًا، فعلى الرغم من أن دينجل شخصية مغامرة مقتحمة، فإنه إنسان عادى تمامًا، كما تصور الفكاهة فى هذا المشهد.

أما المقتطف الأخير الذى سوف نركز عليه فهو عودة أنجيل أوبريجون إلى الوطن فى فيلم "العملاق". إن أنجيل بطل أمريكى إسبانى عاد إلى الوطن لكى يُدفن، وأبوه موظف لدى جوردان بينيدكت، وعندما كان طفلاً أنقذت ليزلى بينيدكت حياته، وليزلى تهتم بكل الموظفين من أصل إسبانى وعائلاتهم.

إن المشـهد يتكشف ببطء، وبشكل أقرب إلى الطقوس. قطار يصل عند الصباح ويترك فى المحطة حمولة، وعندما يتحرك القطار مبتعداً تقطع الكاميرا على التابوت الملفوف بالعلم والموضوع فوق جرار صغير. هناك عائلة تقف بجانب التابوت. يقترب الجنود لكى يحركوا عجلات التابوت إلى مثواه الأخير. هناك المزيد من أهل البلدة يقفون احتراماً لأنجيل. ويقطع ستيفنس إلى طفل صغير يلعب فى مقدمة الكادر شاعراً بالملل. إنه يمثل – عندما يكبر فى المستقبل – أنجيل آخر. ويُحضر جوردان وليزلى علم تكساس لتكريم الطفل الذى أنقذته ليزلى صغيراً. ثم نقطع إلى الجنازة. وهنا تبدأ اللقطات ذات السمة الرسمية: التابوت فى انتظار إنزاله إلى داخل الأرض، العائلة والأصدقاء وراء التابوت وإلى جانبه، حرس الشرف العسكرى المؤلف فى معظمه من ذوى الأصول الإسبانية. ويتم طى علم الولايات المتحدة، وتسليمه إلى أم أنجيل، ويقف الأب والجد فى فخر لكن الخسارة تسحقهما. ويعطى جوردان علم تكساس إلى أم أنجيل، ويبدأ إنزال التابوت، ولايزال الطفل الصغير فى مقدمة الكادر يلعب، إنه المستقبل لكنه منفصل تماماً عن الجنازة وعن معنى الفقدان. الإيقاع هنا بطىء ويبعث فينا شعور الاحترام، وضوء الفجر يحتشد بالتأمل والأمل، ووضع طفل فى المشهد يجعل هذا المشهد يحمل فى طياته ماضى ومستقبل أمريكا معاً، وهناك القليل جداً من الصوت يستخدم مما يجعله مفعماً بالعاطفة والسكون.

قد يكون جورج ستيفنس هو المخرج الكامل، فإن اختياره لمكان وضع الكاميرا، وإحساسه بالواقع، وانتقاء اللقطات، واختيار الشخصيات التى يتضمنها المشهد، كل هذه العناصر تضفى على المشهد إحساساً طاغياً. وكما ذكرت سابقاً، فإن فكرة ستيفنس الإخراجية كانت التقاطاً محدداً للشخصية الأمريكية. لقد كان يركز على عنصرين: الرغبة والضمير، وأحياناً يكون هذان العنصران متضمنين فى شخصية واحدة، لكنها فى أفلام مثل "مكان تحت الشمس" و"أليس آدامز" و"العملاق" تتجسد فى شخصيات مختلفة. وكانت سهولة تعامل ستيفنس مع الممثلين والكاميرا، وتصميمه على التقاط الكثير من المادة الفيلمية لكى يستكشف إمكانات التوليف والمونتاج التى

تستطيع التعبير عن رؤيته، كانت هذه العناصر جميعًا هى التى أتاحت له إنجاز تجسيد استثنائى قوى لفكرته الإخراجية. وبالفعل فإنه استطاع أن يصنع مزيجًا من البراعة التجارية والفنية لم تتحقق على هذا النحو مرة أخرى فى السينما الأمريكية. إن أعمال ستيفنس تمثل علامة سامية فى الإخراج الأمريكى، ظلت حية حتى اليوم كما كانت فى زمانها.

الفصل الثانى عشر

بيللى وايلدر : الوجود على المحك

مقدمة

فى أفلام بيللى وايلدر، سواء كانت من نمط كوميديا الموقف أو الفيلم نوار، فإن وجود الشخصيات يكون فى خطر، وعلى المحك. كان بيللى وايلدر فى مقتبل حياته صحفيًا ثم صانع أفلام فى ألمانيا، ثم هاجر إلى هوليوود فى منتصف الثلاثينيات، حيث أسس شهرة فى عالم السينما ككاتب سيناريو لفيلم "نينوتشكا" (١٩٣٩)، وبعدها بدأ الإخراج فى عام ١٩٤٢، وعبر الأربعين عامًا التالية تخصص وايلدر فى نمطين فيلميين: كوميديا الموقف، والفيلم نوار. ورغم أنه اشتهر بهذين النمطين فقد أخرج أيضًا نمط فيلم التشويق الكلاسيكى فى "شاهد المحاكمة" (١٩٥٦)، وفيلم الحرب الكلاسيكى فى "ستالاج ١٧" (١٩٥٢). وبالنسبة إلى كوميديا الموقف، اشتهر بأفلام مثل "الكبير والصغير" (١٩٤٢) و"البعض يفضلونها ساخنة" (١٩٥٨) و"الشقة" (١٩٦٠)، كما وضع نفسه على خريطة الفيلم نوار بفيلم "تأمين مزدوج" (١٩٤٤) ولكن لعل سبب شهرته هو فيلم "سانصيت بوليفارد" (١٩٤٩).

وعلى الرغم من الاحترام الكبير الذى حصل عليه بيللى وايلدر كمخرج، فإنه نال احترامًا أكبر ككاتب للسيناريو، وقد اشترك فى كتابة السيناريوهات فى معظم أفلامه مع كاتب آخر، مثل تشارلز باركيت، وريموند تشاندلر، وآى. إيه. إل. دياموند، كما كانت هناك علاقة شراكة بينه وبين الممثلين، مثل باربارا ستانويك فى "تأمين مزدوج"،

وجلوريا سوانسون فى "سانصيت بوليفارد"، ومارلين مونرو فى "البعض يفضلونها ساخنة"، وبدرجة أقل من اللمعان وإن ظلت مميزة علاقته مع ويليام هولدين فى "ستالاج ١٧"، ووالتر ماتاو فى "كعكة الحظ" (١٩٦٦)، وراى ميلارد فى "عطلة نهاية الأسبوع الضائعة" (١٩٤٥)، وجاك ليمون فى "الشقة". كما اشترك معه بعض أساطين عالم السينما مثل إيريك فون ستروهايم فى "سانصيت بوليفارد"، ومارلين ديتريتش وتشارلز لوتون فى "شاهد المحاكمة"، وقدموا أداء يصل إلى مستوى الأسطورة فى مهنة تتسم فى الأغلب بالادعاء.

ورغم شهرة أفلام وايلدر بالدعابة اللاذعة، فإنها تتراوح بين قطبين متعارضين: الرومانسية الكاملة، والنزعة الكلبية الساخرة القاتمة(*). وإن أفضل أفلامه مثل "أفانتى" (١٩٧٢) و"الشقة" و"سانصيت بوليفارد" تمزج بين هذين القطبين. وفى جانب من هذا الطيف توجد الرومانسية فى فيلم "الحياة الخاصة لشيرلوك هولمز" (١٩٦٩)، وعلى الجانب الآخر توجد النزعة الكلبية فى "الورقة الرابحة" (١٩٥١)، و"قبلنى يا غبى" (١٩٦٤)، لكن كل أفلام وايلدر تشترك فى فكرته الإخراجية عن أن وجود الشخصيات نفسه يكون على المحك، وهذه المصيدة الوجودية قد تكون خارجية (أسير الحرب المكروه فى فيلم "ستالاج ١٧")، أو داخلية (مدمن الخمر فى "عطلة نهاية الأسبوع الضائعة"). وأيًا كان السبب فإن الشخصية الرئيسية فى أفلام وايلدر تناضل من أجل وجودها، وتكون النتيجة نضالاً عميقًا من أجل البقاء فى كل من أفلام وايلدر.

ولكى يضخم وايلدر هذا النضال فإنه يستخدم عنصرين: يأس الشخصية الرئيسية، ووجود الخصم. فى فيلم "سانصيت بوليفارد" يكون جيليس (ويليام هولدين) كاتب السيناريو الفاشل فى نهاية الطريق من حياته المهنية، إن سيارته على وشك الحجز عليها، وهو لا يتوقع أى خير من المنتجين، لذلك فإنه على وشك العودة إلى موطنه أوهايو فى الوقت نفسه الذى يقابل خصمه الدرامى، الذى تجسده نورما

(*) تجمع النزعة الكلبية بين الأنانية، والسخرية، والتشاؤم، والشك فى كون الطبيعة البشرية تتسم بالخير. (المترجم)

ديزموند (جلوريا سوانسون)، نجمة السينما الصامتة التى أصبحت تعانى الوحدة وتشتاق إلى العودة إلى الأضواء. إن كلاً من جو جيليس ونورما ديزموند فى حاجة إلى الآخر، لكنهما فى النهاية يدمر الواحد منهما الآخر.

وفى فيلم "الشقة" يكون سى. سى. باكستر (جاك ليمون) شديد الطموح إلى الترقى فى عالم التأمين، لذلك فإنه يقدم الخدمات إلى رؤسائه الذين قد يساعدونه على الترقية، فيعير شقته لأربعة منهم لتكون مكان لقاءاتهم الجنسية مع عشيقاتهم حتى لو اضطر إلى البقاء معظم الوقت خارج الشقة، لكنه لا يحصل على الترقية إلا عندما يعير شقته إلى مستر شيلدريك (فريد ماكمورى)، المسئول التنفيذى عن شئون العاملين. إن شيلدريك هو خصم سى. سى. باكستر، لأنه أساساً هو الذى يتحكم فى مستقبل باكستر المهنى، ولأن عشيقته الآنسة فران كوبيليك (شيرلى ماكلين) هى المرأة التى يأمل باكستر فى إقامة علاقة معها. إن وجود جو جيليس وسى. سى. باكستر شديد الارتباط بالهوية المهنية لكل منهما، وبطبيعة احتاج جيليس لباكستر فى هذا الشأن.

وفى كل من "سانصيت بوليفارد" و"الشقة"، فإن الجوهر هو إذا ما كانت الشخصية الرئيسية سوف تستطيع أن تقاوم العقبات وتبقى على قيد الحياة. وكما هو متوقع فى كوميديا الموقف فإن باكستر يستطيع البقاء لأنه رجل أفضل من خصومه المشتركين.

وفى "عطلة نهاية الأسبوع الضائعة"، يكون البطل دون بيرنام (راى ميلارد) مدمناً على الخمر، إن شيطانه الذى يقف ضده هو نفسه، وهو مخاوفه من الفشل التى جعلته يبتعد عن المخاطر فى عمله ككاتب، وهو حياته الخاصة مع هيلين (جين ويمان). إن هذه المخاوف هى التى جعلت منه ما هو عليه: مدمنًا على الخمر. والفيلم يركز على عطلة نهاية الأسبوع عندما يعطى وعدا بتغيير ذاته والإقلاع عن شرب الخمر، لكن الأمر ينتهى إلى أن تكون تلك هى نهاية الأسبوع التى يصل فيها إلى أدنى حالاته حتى إنه يصل إلى حافة الانتحار، وفى هذه الحالة فإن دون هو عدو نفسه، هو البطل والخصم معاً.

عطلة نهاية الأسبوع الضائعة (١٩٤٥)

المقتطف الأول الذى سوف نقف عنده هو بداية فيلم "عطلة نهاية الأسبوع الضائعة"، ونحن نرى النيويوركى دون بيرنام يخفى زجاجة خارج نافذته بينما يحزم متاعه لكى يذهب إلى كونيكتيكات مع أخيه (فيليب تيرى) لقضاء عطلة نهاية الأسبوع. فى كونيكتيكات سوف يقوم دون بالكتابة، بينما يتأكد أخوه أنه لن يشرب الخمر. وتأتى هيلين خطيبة دون لكى تتمنى له الأمنيات الطيبة، وهى سوف تذهب إلى حفل موسيقى فى فترة ما بعد الظهيرة. إن دون يقنع أخاه بأن يصحبها، ثم يلتقيان بعدها فى آخر الليل فى محطة القطار، ويتشكك الأخ، لكن دون يوبخه ويوبخ خطيبته على عدم ثقتهما فيه. وعندما يعثر الشقيق على زجاجة الخمر، يندلع الجدال، الذى يتضح من خلاله أن دون فى حالة رغبة شديدة فى الشرب، ويُفرغ الشقيق الزجاجة، فهو يحاول أن يُبعد دون عن الخمر بكل الوسائل، ودون لا يملك أى مال لكى يشترى مزيداً من الخمر، ولن يعطيه شقيقه أى مال. إن من الواضح تماماً أن الشقيق يحاول مساندة دون مساندة كاملة، لكن دون يشعر بالغضب والسخط من فشل كل محاولاته، وعندما يذهب الشقيق مع هيلين إلى الحفل الموسيقى، يظل دون يفكر فى وسيلة يحصل بها على الخمر مرة أخرى.

سانصيت بوليفارد (١٩٥٠)

المقتطف التالى الذى سوف نقف عنده يحدث فى نهاية فيلم "سانصيت بوليفارد"، ففى نوبة غيرة وغضب، تطلق نورما ديزموند النار على جو جيليس وتقتله (فليس هناك فى رأيها من يجرؤ على هجران نورما ديزموند). وتحاول الشرطة أن تتحدث مع نورما لكنها صامتة. وخادمها (إيريك فون ستروهايم) يعلم بأن هناك زحاما فى أسفل المنزل من وسائل الإعلام فى انتظار تصوير مادة مثيرة تذاع فى نشرة أخبار المساء. إنه يقترح أن تستجيب نورما للتصوير، وتوافق الشرطة على أن تصحبها إلى أسفل المنزل،

وعندما يخبرها أن الكاميرات فى الانتظار تكون واعية بما يحدث لكنها فى الوقت نفسه غارقة فى واقعها الخاص. إنها تنزل الدرج وتستجيب للكاميرات كأنها تؤدى دوراً، وعند نهاية الدرج تعبر عن سعادتها، إنها مستعدة لأن يلتقطوا لها لقطة مقربة، وينتهى الفيلم وهى تقترب من الكاميرا، فهى على يقين من أنها لن تترك أبداً عشاقها ومعجبيها مرة أخرى.

الشقة (١٩٦٠)

المقتطف الثالث الذى سوف أتحدث عنه يحدث فى بدايات فى فيلم "الشقة"، وهو مشهد يؤسس للرغبة الجارفة عند سى. سى. باكستر فى أن يضحى بكل ما يستطيع من أجل تحقيق طموحه، وهو مشهد يتكون من أربعة أجزاء، الجزء الأول يؤسس للطريقة التى سوف تُستخدم بها شقة باكستر. يحاول مستر كيركابى أن يستعجل عشيقته لكى تعود إلى المنزل بينما ينتظر باكستر إخلاء الشقة. إن كيركابى لديه اهتمام زائد عن الحد بنفسه لدرجة أنه يطلب من باكستر أن يزود خزانة الخمور بالشقة بالمزيد. أما المشهد الثانى فيركز على شعور باكستر بالوحدة، إنه يُدفئ عشاء ليتناوله وهو يشاهد التليفزيون، ويشرب المارتينى الذى تبقى من كيركابى. كما أن جيرانه يسيئون فهم موقفه، ففى ضوء حالة الفوضى وشرب الخمور التى تحدث فى شقته المجاورة لهم فإنهم يعتقدون أنه رجل داعر. ويقدم المشهد الثالث شخصية جديدة من المديرين التنفيذيين عندما يتصل مستر دوبيتش من حانة، لقد أخذ باكستر لتوه قرصاً منوماً لكنه يوافق على طلب دوبيتش غير المعقول، ويصل دوبيتش مع عشيقته التى تشبه مارلين مونرو ويبدأ الحفل. أما المشهد الأخير فيركز على سوء فهم الجيران لباكستر، وانتظار باكستر فى حديقة وهو يشعر أنه متعب، ويرتعد من البرد، ويستاء من إساءة استغلاله من مديريه على هذا النحو.

تأمين مزدوج (١٩٤٤)

المقتطف الأخير الذى سوف أستخدمه هو مشهد اللقاء ثم الفراق بين والتر نيف (فريد ماكمورى) وفيليس ديتريشسون (باربرا ستانويك) من فيلم "تأمين مزدوج". إن اللقاء الأول بين نيف والمرأة التى سوف يحبها يمضى كعملية إغواء. يصل نيف لكى يجدد بوليصة تأمين سيارة السيد ديتريشسون، لكنه ليس فى المنزل، بينما ترحب زوجته بنيف وهى لا ترتدى سوى منشفة. وبعد أن ترتدى ملابسها تعود لتنزل الدرج، ويبدأ الإغراء اللفظى.

إن نيف مشغول بالسلسلة الذهبية التى تضعها الزوجة فى رسغ قدمها، أكثر من انشغاله بموضوع بوليصة التأمين، ويتشجع ويتقدم محاولاً مغازلتها، لكنها توقفه فى برود ولكن التشجيع لايزال موجوداً وخفياً، فتدعوه للحضور مرة أخرى فى مساء الغد. أما اللقاء الأخير ببن نيف وفيليس فيأتى بعد أن يعلم نيف أنها كانت تخونه مع صديق ابنة زوجها. إن نيف يأتى ليراها ويخبرها بالمعلومات التى توصل إليها مفتش شركة التأمين بارتون كايز (إدوارد جى. روبنسون) بأنه يعتقد أنها قتلت زوجها وأن صديق الابنة كان شريكها فى الجريمة. إن هدف اللقاء بالنسبة إلى نيف هو أن ينهى ارتباطه مع فيليس، وسواء كان يشعر أنه الحبيب المهجور أو أنه ببساطة الضحية الحمقاء لنوايا وعواطف فيليس، فإنه هنا الآن لكى يقطع صلته بها، لكن فيليس ليست من النوع الذى يرضى بأن يهجرها أحد. إنها تطلق النار عليه، لكنها لا تستطيع قتله لاكتشافها أنها تحبه. فيقتلها نيف ويترك المكان ليعترف بخطاياه إلى كايز وهو يسجلها على شريط. إن كلاً من هذين المشهدين يقطر بالرغبة والخطر.

تفسير النص

بسبب بداية بيللى وايلدر ككاتب، ولأنه استمر فى كتابة سيناريوهاته خلال [illegible] بالإخراج والإنتاج، فإن النص عنده ظل دائمًا واضحًا وقويًا. وقد ركزت الكتب [illegible] تناولت بيللى وايلدر وأعماله على مزاياه ككاتب للحوار، ومنتقد شديد المرارة [illegible]

الرأسمالية والشيوعية. ولأن تركيزنا هنا سوف يكون منصباً على فكرته الإخراجية، سوف ألقى الضوء على جانب محدد أرى أنه يجسد كيف أن وجود الشخصيات التى يتناولها بيللى وايلدر يكون على المحك، حيث تتجاور الرومانسية المفرطة والقتامة المفرطة، أو النزعة الكلبية، فى شخصياته وقصصه، وقد استخدم وايلدر التصادم بين هذين النقيضين لكى يزيد المخاطر أمام شخصياته.

إن دون بيرنام فى المشهد الافتتاحى من فيلم "عطلة نهاية الأسبوع الضائعة" لا يفكر إلا فى زجاجة الويسكى التى وضعها خارج النافذة. وفى هذا المشهد، فإنه يدعى أنه يستعد للرحيل لقضاء نهاية الأسبوع مع أخيه، ويعطيه وصول خطيبته هيلين الفرصة فى أن يبدو كما لو كان يُؤْثر الغير على نفسه، عندما يقترح أن يذهب أخوه مع هيلين إلى الحفل الموسيقى، مع أننا نعرف أن دافعه الحقيقى هو أن يتركاه وحده مع زجاجة الويسكى. وعندما يتم فضح دوافعه، يصبح أخوه متشككاً فى نوايا دون، لكن هيلين تظل رومانسية، إنها -- وسوف تظل كذلك طوال الفيلم – متفائلة وتأمل فى أن دون سوف يتغلب على إدمانه الخمر. وعندما يرحل هيلين وشقيق دون، يكذب دون على عاملة التنظيف لأنه يريد أن يحتفظ بالعشرة دولارات التى تركها أخوه لها، وينتهى المشهد بحس قاتم ساخر، وهو يتضمن أن كذبة دون الصغيرة لعاملة التنظيف سوف تصبح كذبة كبيرة عن عطلة نهاية الأسبوع وعن كل أمور حياته. والمهم فى هذا المشهد هو وجود كل من الرومانسية والنزعة الكلبية معاً.

لقد استخدم وايلدر هذا التناقض نفسه فى "سانصيت بوليفارد"، فهو يضع بطله مع امرأتين: الشكاكة الساخرة نورما ديزموند، والرومانسية بيتى (نانسى أولسون)، وبسبب بيتى وحب جو لها، فإنه يقرر فى النهاية أن يهجر نورما ديزموند، لكن هذا القرار يؤدى إلى قتل نورما له فى المشهد الذى يسبق هبوطها الدَرَج وانحدارها إلى الجنون. وفى مشهد الجنون صنع وايلدر تناقضاً جديداً: الجنون الرومانسى عند نورما، والنزعة الكلبية للصحافة ووسائل الإعلام التى كانت غائبة عن حياتها منذ نهاية نجوميتها فى السينما الصامتة، والآن لأنها أصبحت قاتلة فإنها تستحق أن تظهر فى وسائل الإعلام، وها هم هناك ومعهم كاميراتهم. إن جنون نورما رومانسى على نحو غريب،

لأنها تتصرف كما لو أنهم كانوا هناك بسبب نورما ديزموند، نجمة الشاشة الفضية، وخادمها وحده (الذى كان مخرجها السابق) ماكس هو الذى يفهم نورما ويحبها. إن وسائل الإعلام الكلبية كانت هناك لكى تستغل شهرة نورما الجديدة كقاتلة. وهنا مرة أخرى نرى التصادم بين الرومانسية والنزعة الكلبية يُزيد من المخاطر التى يواجهها جو جيليس ونورما ديزموند.

يتجسد هذا التناقض فى فيلم "الشقة" فى رومانسية سى. سى. باكستر، الذى يتصرف بسذاجة لاعتقاده بأن كيركابى ودوبيتش سوف يرقيانه فى العمل مكافأة له على استخدامهما شقته بعد العمل، هذه الرومانسية تتناقض مع النزعة الكلبية لدى مديريه التنفيذيين، بمن فيهم شيلدريك. إن نظرتهما عن أن هذه الرشاوى الشخصية هى أساس الترقى داخل شركة التأمين هى الموقف الفاسد الذى يؤكده ملاحظة فران- فى جزء لاحق من الفيلم - أنه يوجد نوعان من الرجال، هؤلاء الذين يأخذون، وأولئك الذين يؤخذ منهم، وهى تؤكد أن المديرين من النوع الذى يأخذ (ويمثلون الموقف الكلبى)، بينما هى نفسها وكذلك باكستر من النوع الذى يؤخذ منه. وسوف يقف باكستر فى وجه تلك الفرضية الداروينية ويترك عالم الشركات (ويمثل ذلك موقفه الرومانسى) من أجل حبه تجاه فران. إن التناقض بين باكستر ومديريه يزيد من المخاطر التى يتعرض لها فى أى قرار يتخذه، والجو الذى يجد باكستر نفسه فيه هو أكثر من مجرد جو اقتصادى أو سياسى، فالاختيار الأخلاقى الذى يتخذه باكستر فى نهاية الفيلم هو فى النهاية قرار اقتصادى ووجودى معاً.

إن الاختيار بين الموقف الرومانسى والكلبى يصل إلى أقصى درجة من الوضوح فى فيلم "تأمين مزدوج". إن والتر نيف يسعى إلى هدف رومانسى هو فيليس ديتريشسون، لكن فيليس تبحث عن هدف كلبى: أموال التأمين التى تستحقها فى حالة موت زوجها فى حادث. فى مشهد لقائهما، يكون من الممتع أن نتتبع نيف وفيليس وكل منهما يسعى إلى هدفه الخاص. إن رغبته قد أعمته، أما هى فقد أصابها المال بالعمى. إن كلاً منهما لا يرى الآخر على حقيقته، ونحن نرى ما يحدث، لكن نيف لا يرى، وكنتيجة لذلك فإننا نرى رجلاً يدمر نفسه. ولكى يجعل وايلدر هذه الرحلة الكريهة مستساغة

من المتفرج، فإن وايلدر وشريكه فى السيناريو ريموند تشاندلر يستخدمان أسلوب السرد بالاعتراف، إن نيف يعترف لرئيسه ومعلمه بارتون كايز، كما يعترف للمتفرج. وعندما يتحدث عن الهوان الذى سببته له فيليس، فإنه يستخدم تعبيراً رومانسياً: "لقد خدعنى الحب، رجل أعمى لا يستطيع أن يرى الأمور على حقيقتها، ولكنك تستطيع يا كايز، لأنك لم تكن مدفوعاً بهذا الشعور تجاه فيليس ديتريتشسون".

لقد عاد وايلدر فى المشهد الآخر الذى اخترناه من هذا الفيلم، لكى يؤكد هذا التناقض، ولكن هذه المرة على نحو معكوس، إن نيف هو الذى يتخذ الآن موقفاً كلبياً، إنه فى منزل ديتريتشسون لكى يخبرها أنها فشلت فى تدبير خدعة بوليصة التأمين، وأنها على وشك القبض عليها، وأنه سوف يتحرر منها. فيليس هذه المرة هى الرومانسية، وهى تطلق النار على نيف، لكنها لا تستطيع أن تقتله (إنها تكتشف فجأة أنها تحبه)، ويحتضنها نيف ثم يقتلها. ومرة أخرى، فإن التناقض يضخم من فكرة المخرج بأن كل شىء على المحك.

إدارة الممثل

"إن المخرج الذى يستطيع ببراعة أن يطلق النكات عن محاولات الانتحار، مثلما هو الحال فى "سابرينا" و"الشقة"، ويضفى الوحشية العميقة على ممثلة ساحرة، مثل جين آرثر فى "علاقة خارجية" أو أودرى هيبورن فى "سابرينا"، من الصعب على مثل هذا المخرج أن يصنع فيلماً متماسكاً متسقاً عن الوضع الإنسانى"– أندرو ساريس، من كتاب "السينما الأمريكية"، دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٦٨.

لم يكن أندرو ساريس من المعجبين بمهارات بيللى وايلدر الإخراجية، لذلك وضعه فى الطبقة الرابعة فى السلم الهرمى الذى وضعه لأهمية المخرجين، وهى الطبقة التى أطلق عليها "أقل من أن يرضى العين"، وهناك أيضاً كان مخرجون مثل إيليا كازان، وديفيد لين، وجو مانكفيتش، وويليام وايلر. لكن ليست تلك هى النقطة التى سوف أنطلق

منها دفاعًا عن وايلدر، بل إننى أعتقد أن مكان وايلدر فى هذا الكتاب يؤكد وجهة نظرى عن أعماله، وسوف أستخدم موقف أندرو ساريس لكى أبدأ استكشافنا لأعمال وايلدر فى ضوء أداء الممثلين. عن ماذا كان يبحث فى إدارته للممثل؟ وكيف كان هذا الأداء يضخم فكرة المخرج فى أن وجود الشخصيات نفسه على المحك؟

ولكى نفهم وايلدر وماذا يريد من الممثل، فإن من الواضح أنه ومشاركيه فى كتابة السيناريوهات كتبوا أدواراً تتطلب ممثلين يملكون الثقة، وهذا يفسر الصعوبات الشهيرة جداً التى واجهها مع جين آرثر ومارلين مونرو، ومع ذلك فإنه استخرج من مونرو أفضل أداء سينمائى لها فى فيلم "البعض يفضلونها ساخنة". إن الأدوار تضع الشخصية الرئيسية عادة فى مكان اللامنتمى فى موقف محدد: الشخصية الانتهازية، غير الوطنية لأسير الحرب الذى أداه ويليام هولدين فى "ستالاج ١٧"، وشخصية السمكة الصغيرة فى حوض تملأه أسماك القرش التى أداها جاك ليمون فى "الشقة"، وشخصية المحقق الصحفى العدوانى القادم من المدينة الكبيرة إلى الأحياء الفقيرة فى نيو ميكسيكو التى أداها كيرك دوجلاس فى "الورقة الرابحة". لقد كانت هذه الأدوار تتطلب ممثلين يمكنهم العمل فى مساحة درامية هامشية، ويضخمون أفعالهم لكى يحققوا تأثيراً يتجاوز الحدود الضيقة التى يعيشون فيها، على المستوى المادى والوجدانى.

لقد كان لدى وايلدر شغف بالجمع بين مخرجين بارزين وممثلين لامعين وهو يختار فريق التمثيل. قد يبدو ذلك على السطح نوعًا من التكبر والغطرسة، لكنه كان فى الحقيقة يحقق النجاح، والأمثلة على ذلك تتضمن مجموعة من نجوم السينما الصامتة، مثل باستر كيتون فى "سانصيت بوليفارد"، وإيريك فون ستروهايم فى دور إيروين روميل فى فيلم "خمسة مقابر إلى القاهرة" (١٩٤٣)، وأوتو بريمينجر فى دور قائد المعسكر فى "ستالاج ١٧".

ورغم أن وايلدر كان إلى حد ما يختار الممثلين وفقًا للنمط (مثل جاك ليمون، ووالتر ماثاو، وتونى كيرتس على سبيل المثال)، فإنه كان يميل إلى تغيير نمط الممثل

عندما يختار له دوراً، ولتتأمل استخدامه لفريد ماكموري في "تأمين مزدوج" كبطل رومانسي، ثم استخدامه كخصم للبطل في "الشقة"، ولقد كان أداء ماكموري في فيلم "الشقة" يتسم بالبرود حتى يجعل شيلدريك على النقيض تماماً من شخصية باكستر. كما استخدم وايلدر الممثل راي ميلاند كبطل رومانسي أمام جينجر روجرز في فيلم "الكبيرة والصغيرة" (١٩٤٢)، والذي لعبت فيه روجرز دور الفتاة الناضجة التي تتظاهر أنها في الرابعة عشرة من عمرها لكي تضمن الحصول على نصف تذكرة في القطار الذي يعود بها إلى الغرب الأمريكي الأوسط، بينما قام وايلدر باختيار راي ميلاند في عام ١٩٤٥ في دور البطل مدمن الخمر في "عطلة نهاية الأسبوع الضائعة"، وهنا حلت الحياة الداخلية المعذبة للبطل مكان الحياة المستقرة المشرقة للبطل في "الكبيرة والصغيرة"(*).

وهناك سمات محددة في شخصيات أفلام وايلدر تقتضي متطلبات عديدة من ممثليه، فأولاً شخصيات وايلدر تملك وعياً بذاتها لكنها تعبر عن نفسها في سخرية أو بنوع من انتقاص القدر، وهو ما يتطلب أداء قادراً على الإفصاح عن هذا التعقيد العاطفي عندما تخرج الشخصية من ذاتها وتعلق على نفسها. تأمل جو جيليس في "سانصيت بوليفارد"، وسي. سي. باكستر في "الشقة"، ووالتر نيف في "تأمين مزدوج"، وعلى الأخص شخصية نيف الذي يعترف للجمهور وهو يسرد الحكاية: لقد فعل ما فعل من أجل المال والمرأة، وهو يعلق قائلاً: "لم أحصل على المال ولم أحصل على المرأة".

هناك مسألة أخرى في الجدل بين سعي الشخصية الحثيث إلى هدفها، وهشاشتها وتعرضها للانكسار في الوقت نفسه، وفي هذا المجال نبدأ في إدراك إنسانية الشخصية. لقد كان [illegible] في فيليس جنسياً وغامضاً بما فيه الكفاية حتى إنه يوافق على الاختلاس من شركة التأمين التي يعمل بها، وأن يقتل رجلاً. إن العلاقة هنا تدور كلها حول الرغبة الجنسية، لكن في علاقة نيف مع رئيسه وصديقه بارتون

(*) (هناك تلاعب لفظي في اسم الفيلم إذ يمكن أن يكون "الكبيرة والصغيرة" أو "العجوز والصغيرة" – المترجم).

كايز نرى جانبًا آخر من الرجل: ضعفه وهشاشته. إن نيف يقوم دائمًا بإشعال سيجار كايز، كما أن كايز يثق فى نيف ويعتبره مكملاً له، لذلك فإنه يحاول أن يكلف نيف كمساعد له، وهو يعد أن ذلك سوف يحقق له الرضا والإشباع رغم أن المال سوف يكون أقل. لكن نيف الآن قد أصبح مشتتًا بعد تورطه فى علاقة مع فيليس وفى موضوع التأمين على زوجها، لذلك فإن عرض كايز يثير مشاعره، وهكذا يكشف المشهد عن جانب آخر من شخصية نيف، وعندما يغضب كايز من رفض نيف لهذا العرض، يكون رد نيف: "إننى أحبك أيضًا"، لذلك فإن هذه المشاهد مع كايز تكشف عن الجانب الهش من شخصية نيف.

إنك تجد الجو نفسه حول شخصية جو جيليس فى "سانصيت بوليفارد"، وقد سبق لى أن ذكرت مفارقة الرومانسية/ الكلبية التى تغلف علاقة جيليس مع كل من نورما ديزموند وبيتى هوايت. لكن هناك مستوى آخر فى هذه العلاقات هو عمل جيليس ككاتب سيناريو، إنه يحقق نجاحًا متواضعًا فى هذا المجال، ويفقد معركته فى عالم هوليوود، لكنه لا يزال يحلم بتحقيق النجاح ككاتب سيناريو هوليوودى ويعيش حياة مرفهة، ولكى يتمسك بهذا الحلم فإنه يتولى إعادة الكتابة لسيناريو "سالومى" لكى تقوم نورما ديزموند ببطولته. إنه يعرف أن القصة طفولية ولا تستحق أن تُنتج، لكنه يعيد كتابتها لكى يبقى فى هوليوود ويمضى فى حلمه، وعندما يقابل بيتى، التى تعمل فى قسم تطوير معالجة السيناريوهات وتعرب عن إعجابها بأعماله السابقة، تشجعه على أن يتخلى عن نزعته الكلبية وأن يصبح ملتزمًا ككاتب، وهنا يدير المخرج بيللى وايلدر الممثل ويليام هولدين لكى يصبح أقل كلبية وأكثر هشاشة، وبالفعل فإن أداء هولدين، فى كل تنويعاته وتحولاته، يعبر عن الكلبية واشتياق جيليس لتحقيق هدفه، فى الوقت نفسه يعبر عن الهشاشة الكامنة فى الأبعاد العميقة الأكثر إيجابية بالنسبة لهدفه الأصلى: أن يصبح كاتبًا فى هوليوود.

ومن العوامل المهمة أيضًا فى أداء الممثلين فى أفلام وايلدر هو أن الشخصية تعيش دائمًا على المحك، فليس على الممثل فقط أن يجعل الشخصية تفعل كل ما فى وسعها، لكنها تدخل أيضًا فى حالة من الاستحواذ المجنون، وإذا كانت الشخصية ثابتة

تمامًا فسوف يفشل الأداء، كما سوف يفشل دائمًا إذا كانت مهزوزة تمامًا، لذلك فإن من الصعب أن تتخيل مارلون براندو أو كلارك جيبُل فى أحد أفلام وايلدر، فهما يجسدان طرفى نقيض للشخصية، وبدلاً من ذلك فإن وايلدر يختار الممثل بسبب "عاديته"، على الأقل فى مظهره، مثل راى ميلاند وفريد ماكمورى وجاك ليمون، ثم يكتشف ماذا يمكن أن يحدث للشخصية إذا دخلت فى منطقة الاستحواذ المجنون. إن عاديتهم هى التى تتيح لهؤلاء الممثلين أن ينقلونا إلى الحافة الخفية الخطيرة التى نفهم عندها أن وجودها نفسه على المحك.

توجيه الكاميرا

إن أول شىء يلاحظه المرء فى أفلام وايلدر هو كتابتها الجيدة، والأداء والكاميرا عنده خاضعان أكثر للكتابة بالمقارنة مع المخرجين الآخرين، وكنتيجة لذلك كان استخدام وايلدر للإضاءة وتصميم المناظر والصوت أكثر رهافة. كما أن الإيقاع يأتى فى مرتبة ثانية، وقرارات المونتاج تهدف إلى توضيح تطور القصة. ومع ذلك فإن هناك سمات بصرية ملحوظة فى أفلام وايلدر، فعلى سبيل المثال تكون البيئة (الديكور أو مكان التصوير) مهمة. إن منزل نورما ديزموند فى "سانصيت بوليفارد" أشبه بمتحف أكثر من كونه منزلاً كما يقول جيليس، إنه ضريح يحيى ذكرى عظمة فترة السينما الصامتة.

أما مكاتب شركة التأمين فى فيلم "الشقة" فهى مكاتب مشتركة وباردة، ولقد أكد وايلدر طابعها الموحد، وعندما صور حفل الكريسماس فى المنزل قام بتأكيد إيحاء الديكور بضيق المكان الخانق. وشقة باكستر بدورها تساهم فى دراما الفيلم بشكل قوى، فالطابع السائد فيها هو أنها مظلمة، إنها تبدو مكانًا للشعور بالوحدة وليس المكان الدافئ الملائم للمتعة الجنسية. ومحاولة فران الانتحار هى نقطة مهمة فى السرد متلائمة تمامًا مع طابع الشقة، كما لو أن المكان ساعد على قيامها بهذه المحاولة. هناك سمة أخرى فى أسلوب وايلدر البصرى، وهى استخدام الموتيفات البصرية،

وفى العادة فإن هذه الموتيفات تأتى منفردة لتؤكد هدف الشخصية، ففى فيلم "عطلة نهاية الأسبوع الضائعة"، تكون الموتيفات هى زجاجة الويسكى والكئوس، والفيلم يبدأ بزجاجة ويسكى متدلية من نافذة شقة، وعندما يقابل دون خطيبته هيلين يبحث عن الويسكى فى جيب معطفه، لكن حارس خزانة المعاطف أخطأ وأعطى معطف هيلين، وسرعان ما تسقط الزجاجة من معطف دون وتتحطم. كذلك فإن محلات بيع الخمور تضع دائمًا فى واجهاتها الزجاجات، والحانات تضعها دائمًا فى الخلفية. وعندما يتناول دون كأسًا بعد أن يرسل هيلين وشقيقه إلى الحفل الموسيقى، تكون الكئوس فى مقدمة الكادر، ولكى يشير وايلدر إلى كمية الخمر التى تعاطاها دون فإنه يذهب إلى لقطة مقربة إلى الكئوس لنعرف أنه تناول نصف دستة منها، وهو يشرب إلى درجة أنه ينسى أن يقابل شقيقه ليلحق بالقطار الأخير.

وفى "سانصيت بوليفارد" تكون الموتيفة هى السيارة. إن فقدان السيارة سوف يعنى لجو جيليس نهايته فى هوليوود، وعندما تؤول سيارته إلى نورما ديزموند فإنه يصبح معتمدًا تمامًا على نورما. وفيما بعد سوف يذهب مع نورما فى سيارتها الفخمة إلى هوليوود كما لو أنه مقبوض عليه، والسيارة التى تأخذها إلى شركة باراماونت ستكون السبب فى أن يقوم سيسيل دى ميل بدعوة نورما إلى الاستوديو الذى يصور فيه، لأنه يريد استئجار السيارة عتيقة الطراز كقطعة إكسسوار فى فيلمه القادم، مع أن نورما تعتقد أنه مهتم بسيناريو "سالومى" الذى يقوم جيليس الآن بإعادة كتابته. إن السيارة هنا تمثل وضع ورغبة جو ونورما فى أن يصبحا نجمين.

وفى فيلم "الشقة" تكون الموتيفة هى القبعة المستديرة السوداء، فعندما يرتديها باكستر فهذا يعنى أنه قد وصل، وأنه حقق الترقية التى يريدها. أما الموتيفات فى "تأمين مزدوج" فهى جميعًا موتيفات جنسية، مثل سلسلة رسغ القدم التى ترتديها فيليس، والمنشفة التى تلف بها جسدها فى أول لقاء لها مع والتر نيف، وسيجار بارتون كايز، وعكازات السيد ديتريتشسون، وجميعها عناصر نفسية جنسية ذات طابع جنسى واضح فى السرد.

أما العنصر البصرى الثالث الذى يستخدمه وايلدر فهو وضع الكاميرا بطريقة تؤسس لعلاقات القوى، فعندما يرى نيف للمرة الأولى فيليس، يكون هو فى الطابق الأول بينما تكون هى تقف فى ممر الطابق الثانى، وهذا الوضع يخبرنا على الفور من يملك السلطة فى الحكاية. وفى فيلم "الشقة" عندما يدعو دوبيتش الموظف باكستر فى الهاتف لعقد اتفاقات بخصوص استخدام الشقة يتم تصوير دوبيتش فى لقطة متوسطة لكنه يقف فى مقدمة الكادر، وعندما يرد باكستر على الهاتف نراه وهو يقف فى خلفية الكادر، وهكذا فإن وضع الكاميرا يوضح لنا من يملك السلطة ومن لا يملكها.

إن فكرة الإخراج عند وايلدر هى استكشاف سلوك الشخصية عندما يكون وجودها على المحك، وهذه الفكرة والأفلام التى تنبثق عنها تجعل وايلدر يستحق المديح الكبير واحترام الصناعة له. كما كانت أفلامه سببًا فى انتقاده، بدعوى أنه كان ذات نزعة كلبية ويضع وطنه وقيم هذا الوطن فى سلة القمامة بينما كان يتمتع بكونه مواطنًا فى هذا الوطن. إن هذه الادعاءات تؤكد أن وايلدر فعل ما يجب على كل فنان أن يفعله: أن يضع "الوضع السائد" موضع المراجعة والتساؤل والتدقيق.

إننى معجب بقدرة وايلدر على أن يجعلنا نرتبط بشخصياته أو نرفضها، وقد فعل ذلك بقدر كبير من اللماحية. ويجب أن نتذكر أن وايلدر قد نزح عن وطنه الأصلى بسبب سياسة هذا الوطن ومواقفه العنصرية. وعندما وصل إلى الولايات المتحدة لم يكن ينطق بكلمة إنجليزية واحدة ومع ذلك فإنه أصبح واحدًا من أعظم أساتذة الحوار فى السينما الأمريكية. ولأن وايلدر يضع شخصياته فى تجارب خلال السرد تجعل وجودها نفسه على المحك، فقد ذهب إلى قلب الدراما العظيمة وجوهرها. والطريقة التى كان يؤسس بها السرد الدرامى، وينظم أداء الممثلين ليفصح عن أزمات شخصياته، ويضع الكاميرا فى خدمة القصة، هذه الطريقة هى المثل الواضح لطموح أى صانع أفلام فى أن يروى حكاية الفيلم للمتفرج. لقد أخذنا إلى أبعد مما اختاره المخرجون الآخرون، ولهذا السبب فإن أفلامه تستحق المشاهدة مرة أخرى من الأجيال الجديدة للمخرجين، فهذه الأفلام تبث فى هؤلاء المخرجين الشجاعة التى يحتاجونها.

الفصل الثالث عشر

إيرنست لوبيتش: القوة الدافعة للحياة فى الرومانسية

مقدمة

بدأ إيرنست لوبيتش حياته الفنية فى ألمانيا خلال فترة السينما الصامتة، حيث كان معروفًا بصنع أفلام الملاحم التاريخية، وعندما تلقى الدعوة من تشارلى شابلن للذهاب إلى هوليوود فى عام ١٩٢٤، أسس وجوده هناك خلال فترة السينما الناطقة كمخرج مهم للأفلام الرومانسية. لقد كانت الرومانسية بالنسبة لإيرنست لوبيتش تتسم بالتعقيد، وقد اكتشف كل مستوياتها: المثالية، والرغبة، والنزعة الجنسية، والمتعة، والحب، كما أنه لا يتجنب تناول الغيرة وما يترتب عليها من الغضب. وفى أفلام مثل "أن تكون أو لا تكون" (١٩٤٢)، و"نينوتشكا" (١٩٣٩)، و"الدكان على الناصية" (١٩٤٠)، و"ملاك" (١٩٣٧)، و"خطة للحب" (١٩٣٣)، و"متاعب فى الفردوس" (١٩٣٢)، احتفى لوبيتش بقوة الحياة فى الرومانسية، وكانت تلك هى فكرته الإخراجية. وفى كل أعماله، كان يشعر أن كل مستويات الرومانسية تتميز بالحيوية والإبداع وحب الحياة. ورغم أن أفلام لوبيتش كانت ذات حبكة مصنوعة جيداً بالإضافة إلى جودة رسم الشخصيات، فإنه لم يفقد أبدًا بؤرة اهتمامه بما هو شخصى أكثر مما هو سياسى، باللذة أكثر من الألم، وبالرومانسية أكثر من النزعة الكلبية. ولقد عمل لوبيتش مع عدد من الفنانين المعاونين له، مثل بيللى وايلدر وصامويل رفايلسون ككتاب سيناريو، لكن أعماله كانت متفردة تمامًا إلى درجة أن النقاد أشاروا إلى "لمسة لوبيتش" خلال مراجعتهم أفلامه، وسوف نتناول هذه المسألة بعد قليل.

ولأن لوبيتش كان يركز على الكوميديا الرومانسية، فسوف ندرس أربعة من أفلامه من نمط الكوميديا الرومانسية، ونركز على الطريقة التى استخدم بها الحبكة لكى يفتح لهذا النمط الفيلمى مسارات مختلفة. لذلك سوف نركز على "متاعب فى الفردوس" (١٩٣٢)، و"نينوتشكا" (١٩٣٩)، و"الدكان على الناصية" (١٩٤٠)، و"أن تكون أو لا تكون" (١٩٤٢). ولأن محاكاة فيلم ما تعنى الإعجاب به، فإننى أشير إلى أن ثلاثة من هذه الأفلام الأربعة تم إعادة صنعها: "نينوتشكا" تحول إلى الفيلم الموسيقى "الجوارب الحريرية" (١٩٥٤)، وفيلم "أن تكون أو لا تكون" أعيد بالاسم نفسه فى عام ١٩٨٢ على يد ميل بروكس، و"الدكان على الناصية" أصبح فيلم نورا إيفرون "لقد وصلك بريد" (١٩٩٩).

وبشكل عام فإن حبكة الكوميديا الرومانسية تمضى فى مسار علاقة تبدو فى البداية بعيدة عن الاحتمال، وتنشأ الكوميديا من تجاذب الشخصيتين النقيضتين، والتساؤل حول من سوف يقهر الآخر فى هذه العلاقة، وتأمل على سبيل المثال فيلم جورج ستيفنس "امرأة العام" من بطولة سبنسر تراسى وكاثرين هيبورن كنموذج لهذا النمط الفيلمى. لكن ما يجعل عمل لوبيتش فى هذا النمط متفرداً تماماً ليس فقط اهتمامه بالمطاردة (بين الرجل والمرأة بطلى الفيلم)، لكنه كان مهتماً أيضاً بالتعقيدات التى سوف تتحول فى هذه المطاردة إما إلى عقبات فى طريق اكتمال الحب أو إلى فرص لكى يمضى الحب إلى غايته.

وهناك اثنان من الأفلام الأربعة التى سوف نناقشها هنا يمزجان السياسة والحب، ففيلم "نينوتشكا" الذى تدور أحداثه فى باريس يضع الرأسمالى كونت ليون والجو (ميلفين دوجلاس) مع المفوضة التجارية الشيوعية نينوتشكا (جريتا جاربو). هل سوف تسود السياسة أم يسود الحب؟ إن حبكة "نينوتشكا" تدور حول بيع مجموعة شهيرة من المجوهرات التى صودرت من الدوقة الكبيرة سوانا، وهى الآن فى حوزة الحكومة السوفيتية، وهذه الحبكة تخدم فقط تعقيد أهداف الحبيبن، فبالنسبة إلى الكونت إنها مسألة الحب أو المال، أما بالنسبة إلى نينوتشكا فهى مسألة الحب أو الواجب، وبالطبع فإن الحب ينتصر. وفى "أن تكون أو لا تكون"، تكون السياسات القومية هى سبب تعقيد العلاقة بين الممثلَيْن المتزوجَيْن: جوزيف (جاك بينى) وماريا تورا (كارول لومبارد)،

وهما ممثلان بارزان فى بولندا ما قبل الحرب العالمية الثانية. إن ماريا ذات النزعة النرجسية تشجع طياراً بولندياً شاباً على أن يمضى فى علاقته معها، وعندما تندلع الحرب يهرب الطيار إلى انجلترا، ويبقى الزوج الغيور مع زوجته فى وارسو. ثم ينجح جاسوس نازى فى اختراق القيادة فى لندن، ويأخذ أسماء البولنديين الذين يعملون مع الحلفاء، ويعود إلى الجستابو فى وارسو ومعه قائمة الأسماء. ويتم تجنيد الطيار البولندى للتخلص من الجاسوس، ويعود إلى بولندا ويكلِّف جوزيف وماريا لمساعدته فى قتل الجاسوس وإنقاذ الطيارين، وهو ما يتطلب أن يتظاهر جوزيف بأنه الجاسوس الذى يعمل مع الجستابو، وأن يقوم ممثل فى الفرقة بالتنكر فى هيئة هتلر. إن جوزيف الغيور يفعل كل ما فى وسعه، على الأقل ليظل محتفظاً فى هذه اللحظة مؤقتًا بحب زوجته الأنانية.

وفى فيلم "متاعب فى الفردوس"، يركز لوبيتش على سياسات العلاقات الرومانسية. إن جاستون مونسيكيو لص، وعندما تنشله ببراعة اللصة ليلى فإنهما يقعان فى الحب. لكن العقبات تقف فى طريق سياسات الحب عندما يقع مونسيكيو أيضًا فى حب الضحية الثرية مدام كوليه فى باريس. هل سوف ينجح جاستون وحده؟ أم سوف ينجح جاستون وليلى معًا، على المستويين المهنى والشخصى؟

وتتعقد هذه الشخصيات أكثر فى فيلم "الدكان على الناصية"، والدكان هو "ماتوشيك وشركاه" الذى يعمل فى تجارة القطاعى فى بودابست بالمجر، وحيث يعمل ألفريد كراليك (جيمس ستيوارت) كموظف جاد وناجح، وهو أقدم بائع فى المحل أيضاً، والمشكلة الأساسية بالنسبة له هو مستر ماتوشيك (فرانك مورجان) كثير الطلبات، وهو رجل عجوز متزوج من زوجة شابة. إن ماتوشيك يقدر كراليك كموظف لكنه يعتبره أيضًا خصماً خطيراً، وتركز القصة على العلاقة بين كراليك وكلارا نوفاك (مارجريت سوليفان) الموظفة الجديدة التى تضايقها مطاردات ألفريد لها. وحبكة الفيلم هى كتابة الخطابات بين ألفريد وكلارا، فكلاهما وحيدان فى مدينة كبيرة، لذلك يبدأ كل منهما فى كتابة خطابات كاستجابة لإعلان شخصى فى الصحف، وهذه المراسلات السرية

المتبادلة بينهما(*). تصبح علاقة حب بين الطرفين، وهما لا يطلبان من بعضهما فى الخطابات أن يتقابلا، لكنهما يعرفان أنهما وجدا الحب الحقيقى، وكل منهما متأكد أنه عندما يلتقى بالآخر فسوف يجد فيه رفيق الحياة. أما فى واقع الحياة فإن ماتوشيك وشركاه، وألفريد، وكلارا، يصبحون أعداء تملؤهم المرارة، يطلق الواحد منهم على الآخرين الأسماء المضحكة والشتائم. ماذا سوف يحدث عندما يلتقيان فى النهاية ويكتشف كل منهما أن الآخر هو حبه الحقيقى؟ ولأنها كوميديا رومانسية فلابد أن كل شىء سوف ينجح فى النهاية على نحو مبهج.

وقبل أن أنتقل إلى مزيد من التفصيل عن هذه المقتطفات، فإن من المهم أن أشير إلى عدد من السمات المميزة لأعمال لوبيتش، فالانطباع الأول عن أفلامه هو أن الكلمات أهم من الصور، وبالتالى فإن من السهل اعتبار لوبيتش مخرجًا مسرحيًا يتفوق عنده أداء الممثلين والديكور على العناصر السينمائية الأخرى. وقد تبنى تناولاً مماثلاً مخرجون مثل جورج كيوكر، وستانلى دونين، وحتى لويس بونويل. ومع ذلك فإن هذا الانطباع قد يكون مضللاً، وهنا نصل إلى "لمسة لوبيتش" التى تشير إلى الطريقة التى يستخدم بها لوبيتش التفاصيل البصرية. وعلى سبيل المثال فإن نينوتشكا تنظر إلى قبعة فى إحدى نوافذ العرض فى الفندق على أنها تفاخر رأسمالى فارغ، لكن القبعة تصبح رغبة ملحة لديها فيما بعد، وعندما تشتريها يكون ذلك بمثابة إعلان عن إيمانها بأنثويتها وقبولها للرجل الذى يطاردها: ليون. وفى فيلم "متاعب فى الفردوس" تكون قلادة مدام كوليه هدفًا للسرقة، وهى إشارة على أن مدام كوليه تمثل إغواءً لجاستون، وفيما بعد سوف يُهدى جاستون القلادة إلى ليلى ليؤكد حبه لها. وفى فيلم "الدكان على الناصية"، يكون الخطاب وسيلة اعتراف خاصة تعبر عن الحب المثالى الذى تُكنه كلارا تجاه "صديقها الحقيقى"، ويلعب صندوق السجائر الذى يعزف لحن "أوشى كورنيا" دورًا متعدد الوظائف، فهو يتحول من بضاعة للبيع إلى شىء مرغوب،

(*) (إن كلاً منهما لا يعرف هوية من يراسله - المترجم).

إلى هدية لشخص تكرهه، وهكذا. وفى فيلم "أن تكون أو لا تكون" تلعب لحية الجاسوس دوراً متعدد الوظائف، مثلما يفعل شارب هتلر. إن لوبيتش يستخدم هذه التفاصيل البصرية لكى يعكس شيئًا عن شخصية، وسعى هذه الشخصية إلى مثاله الرومانسى، وإن ما يدهش المتفرج ويبهجه هو قدرة لوبيتش على تحويل شىء بسيط مثل قبعة أو خطاب أو لحية إلى شىء أعقد من ذلك بكثير.

أما السمة الثانية التى تتفرد بها أعمال لوبيتش هى أن السعى إلى علاقات الحب يبدو أنه يحتل الكون الكامل لشخصياته، حيث لا شىء آخر يهم وكل شىء آخر يمكن الاستغناء عنه، وهذا يعنى نوعًا من الكثافة الدرامية فى أفلامه، وشخصياته بلا ماضٍ ولن يكون لها مستقبل إذا فشلت هذه العلاقات، وتكون النتيجة تركيزاً على الحاضر يختلف تماماً عن معظم الأفلام الأخرى. وعلى الرغم من أن هذه الأفلام كوميدية، فإنها تتمتع بكثافة متفردة تماماً فى تجربة القصص السينمائية.

والسمة الثالثة المميزة لأفلام لوبيتش هى أنها ذات أبعاد عديدة تضفى عليها الحياة، فالشخصيات لا تعيش فى حوض للأسماك أو فى حالة مثالية مثلما هو الحال فى شخصية مستر سميث فى فيلم فرانك كابرا "مستر سميث يذهب إلى واشنطن" (١٩٤٣)، أو مثل الشخصيتين الكلبيتين والتر بيرنز وهيلدى جونسون اللتين كتبهما بين هيشت لفيلم هاوارد هوكس "فتاته المساعدة" (١٩٣٨)، لذلك فإن الشخصيات فى أفلام لوبيتش تعيش الحياة بشوق عارم. وعلاوة على ذلك فإن هذا الطابع يجعل شخصياته ممتعة عندما تتحدث مما يجذبك لكى تستمتع إليها، والحوار فى أفلام لوبيتش - عادة ما كان يكتبه صامويل رافايلسون - حوار ممتع مثل الحوار فى أفلام بيللى وايلدر وجوزيف مانكفيتش.

وفى المقتطفات التالية التى سوف أناقشها، قررت التركيز على اللقاء الأول للشخصيات المتناقضة التى سوف تكون علاقتهما هى الرحلة التى سوف نمضى معها فى الفيلم.

متاعب فى الفردوس (١٩٣٢)

يبدأ فيلم "متاعب فى الفردوس" فى فينيسيا، وفى البداية تحدث سرقة فى فندق فاخر، والمشهد الذى سوف نركز عليه يحدث فى أعقاب السرقة. إن النبيل الأنيق (هيربرت مارشال) ينتظر امرأة دعاها إلى العشاء معه فى غرفته، وهو مضطرب بسبب الإعدادات الخاصة بذلك، ويوجه انتباه الجرسون إلى أن يتأكد من جودة الشمبانيا ومذاق الطعام الشهى، لكنه يريد أيضًا من الجرسون أن يختفى بأسرع ما يستطيع. وعندما تصل المرأة (ميريام هوبكينز) يتصادم الاثنان الواحد بالآخر فى حوار ساخن عندما يخبرها الجرسون بحادث السرقة التى حدثت فى الردهة بالأسفل. ويدق جرس الهاتف فجأة، ونعلم أن المرأة ليست هى المرأة نفسها التى كان ينتظرها النبيل، ويتهمها بأنها نشلت ما فى جيبه، وهى بدورها تتهمه بأنه هو الذى سرق الرجل فى الردهة بالدور الأرضى للفندق. ويعيد كل منهما ما سرقه من الآخر: هو يعيد إليها رباط جوربها وهى تعيد إليه ساعته ومحفظته. ويكشف كل منهما للآخر حقيقته: إنه جاستون مونسيكيو الشهير، وهى اللصة ليلى، ويعلنان حبهما، ويصبحان شريكين بدلاً من أن يكونا ضحيتين (كلاً منهما للآخر).

نينوتشكا (١٩٣٩)

يدور فيلم "نينوتشكا" فى باريس، والحبكة هى أن العمل يجرى فى بيع مجوهرات الكونتيسة سوانا، لكن المفوضين التجاريين الثلاثة من الاتحاد السوفييتى قد أسكرتهم باريس الرأسمالية وفشلوا فى مهمتهم، لذلك يتم إرسال مفوض تجارى جديد، هذه المرة هى المرأة الجميلة نينوتشكا، لكى تتولى أمور المفاوضات. لقد صدمها ما رأت (الأحياء الثرية، ولهفة المفوضين التجاريين على بائعات السجائر نوات الملابس المكشوفة). ويبدأ المشهد بنينوتشكا الصارمة وهى تخرج من الفندق، لكى تدرس باريس من وجهة النظر المعمارية، كما سوف تزور برج إيفل.

إن نينوتشكا تتجه إلى الجزيرة فى منتصف الطريق، وتنتظر لكى يخلو الطريق من السيارات حتى تعبر، فى نفس الوقت نفسه الذى يصل فيه الكونت ليون والجو إلى جزيرة منتصف الطريق ولكن من الرصيف المقابل. وتسأله نينوتشكا عن الاتجاهات، وعن معلومات عن برج إيفل، وهى بعقلها العلمى تجعل المحادثة تقنية بينما يحاول ليون أن يجعلها رومانسية. إنها تنظر إلى ليون كما لو أنه صنف من الحيوانات يحتاج إلى الدراسة، وهو يجدها مدهشة ويجد نفسه منجذبًا إليها.

ويتحول المشهد إلى برج إيفل، لقد تبعها ليون إلى هناك والرومانسية فى ذهنه، لكن مازالت نينوتشكا تبحث عن المعلومات التقنية، ويدخلان فى مبارزة حوارية وهما يصعدان إلى قمة برج إيفل، رمز الرومانسية فى أكثر المدن رومانسية فى العالم. وهناك على القمة، تتطور علاقتهما عندما تتباهى نينوتشكا بتفوق النظام الشيوعى بينما يدافع ليون عن النظام الرأسمالى. ويشير إلى مكان محدد ساحر، ليهرب بالحوار من السياسة العالمية، هذا المكان هو شقته، ويتحول المشهد بعدها إلى منزل ليون.

فى شقة ليون، تقوم نينوتشكا بتشجيع الخادم ألا يستسلم لاستغلال ليون، ويجيبها الخادم أنه فى النظام الشيوعى سوف يضطر لاقتسام مدخراته مع العمال الآخرين، وهو شديد الخوف من هذا الاحتمال. ويصرف ليون خادمه، وينخرط مع نينوتشكا فى تنفيذ أهدافه فى الأحضان والقبلات. إن نينوتشكا ذات العقلية التكنولوجية تعتبر القبلات عملية جسدية تمامًا، مما يزيد من غضبس ليون على عقلانية نينوتشكا، ومع ذلك فإن من الواضح أنها تنوب فى القبلات. وينتهى المشهد وقد أصبح ليون ونينوتشكا أكثر من شخصين قد تعارفا لتوهما. لقد تحققت الأهداف السياسية والشخصية.

الدكان على الناصية (١٩٤٠)

يبدأ فيلم "الدكان على الناصية" بتقديم الشخصية الرئيسية ألفريد كراليك فى مكان عمله بمحل ماتوشيك وشركاه فى بودابست، إن كراليك موظف حى الضمير ومحبوب من رئيسه مستر ماتوشيك الذى دعاه للعشاء فى منزله فى الليلة السابقة.

إن زملاءه يحسدونه، ويصل ماتوشيك إلى الدكان، ومن الواضح أنه معجب بكراليك وربما يغار منه أيضًا، وهنا يبدأ المقتطف الذى نقصده: إن ماتوشيك يسأل كراليك عن رأيه فى صندوق السجائر الذى يفكر فى تخزين كمية منه فى المحل، إن الصندوق يعزف الموسيقى بالإضافة إلى حفظه السجائر، لكن كراليك غير معجب بصندوق السجائر ولا يشجع ماتوشيك على تخزين كمية منه. إن ماتوشيك يتصرف كما لو أنه الحبيب المهجور من حبيبه، إنه غير ناضج ولا يثق على الإطلاق فى أحكامه.

وتدخل كلارا نوفاك، إنها تبحث عن عمل لكنها لا تصرح بذلك، ومن الواضح أن كراليك يتصور أنها زبونة ساحرة الجمال، لكنه يعلم مقصدها، وعند هذه النقطة يحاول صرفها بأدب، بينما كان ماتوشيك لايزال مشغولاً بصندوق السجائر، ولأنه يتصور أن كلارا زبونة فإنه يسأل عن رأيها فيه، إنها معجبة به، ويتشجع ماتوشيك حتى يعلم أن كلارا تبحث عن عمل، فيسير خارجًا، لكن ليس من السهل صرف كلارا. إنها تنوى أن تُظهر لماتوشيك وكراليك أنها تستطيع أن تبيع أى شىء، حتى صندوق السجائر. إنها تقترب من زبونة بدينة، وتغريها بشراء صندوق حلوى سوف ينبهها كلما أرادت الاقتراب من قطعة أخرى من الحلوى، وتؤكد للمرأة أنها لو اشترته فسوف يساعدها ذلك على تقليل وزنها، وهكذا تبيع كلارا الصندوق بضعف ثمنه وتحصل على الوظيفة. إن كراليك أصبح لديه الآن موظف غير مرغوب فيه منه، لكن ماتوشيك لديه الآن ما يبرر طلب كمية أكبر من الصناديق. وينتهى المشهد، لقد تقابل البطل والبطلة، ويبدو أنهما خصمان لدودان أكثر من احتمال كونهما حبيبين.

أن تكون أو لا تكون (١٩٤٢)

إن بؤرة فيلم "أن تكون أو لا تكون" مختلفة قليلاً، فالبطل والبطلة الرومانسية هما زوجة أنانية وشاب يتوقع أن يكون لها عشيق. إن المشهد يبدأ فى المسرح حيث تُؤدَّى مسرحية "هاملت"، وجوزيف تورا الذى يلعب دور هاملت يقف فى الكواليس طالبًا

شطيرة من المطعم القريب، أما زوجته ماريا تورا التى تلعب دور أوفيليا فتخرج من المنصة وتسأل زملاءها عن أدائها، كما أنها تشجع زوجها الذى يبدو قلقًا، وتؤكد له أنه لم يكن أفضل مما هو عليه الآن، ومع ذلك فإن ما يقلقه هو علاقته مع زوجته، أما السبب فسوف نعرفه فى المشهد التالى.

فى الكواليس سوف تصل الزهور إلى ماريا. ويشعر جوزيف بالغيرة، لكنها تطمئنه وتخبره بأنها لا تعرف من الذى أرسل الزهور. إن تلك هى الليلة الثالثة على التوالى التى تصل فيها مثل هذه الزهور، وعندما يدخل جوزيف إلى المنصة تقول ماريا لمن يساعدها على ارتداء الملابس أن لديها ظنونًا قوية فيما يخص الشخص الذى يحتمل أن يكون هو الذى أرسل الزهور. إنها تكتب ملاحظة عن قبول دعوته لتقديم نفسه وتخبره أن يترك قاعة الجمهور عندما يبدأ هاملت فى إلقاء مونولوجه. وبالفعل فعندما يخطو جوزيف تجاه الجمهور مستعداً لأن يتمتم "أن تكون أو لا تكون" يقف طيار شاب (روبرت ستاك) فى الصف الثالث ويخرج. إن جوزيف عاجز عن التصرف لكنه يرى الضابط الشاب الأنيق يترك مقعده. وفى غرفة الملابس ترحب ماريا بالطيار الشاب، الذى يدعوها لأن تذهب للطيران معه فى فترة ما بعد الظهيرة، وتقترح هى أن يتقابلا فى المطار، ويرحل بينما يكون مونولوج جوزيف على وشك الانتهاء.

ويندفع جوزيف عائدًا إلى غرفة الملابس، إنها المرة الأولى التى يترك فيها متفرج العرض خلال تمثيله، فتقول ماريا أن الطيار ربما شعر بوعكة، أو نوبة قلبية، فيحتضن جوزيف ماريا ممتنًا على قولها ذلك، وينتهى المشهد وقد شعر جوزيف بالعزاء بسبب كلمات زوجته. وهكذا فإن الغيرة، والخصومة، والرغبة، هى جميعًا أبعاد مهمة فى هذا المشهد، فبالنسبة إلى جوزيف انتهى المشهد بشعور بالرضا، أما ماريا فقد انتهى بالنسبة إليها بشعورها بتوقع حدوث شىء ما.

يميل المخرجون تأكيد مسائل عديدة فى تفسيرهم للنصوص، فبالنسبة إلى المخرج ريدلى سكوت فإن الذكورة وحاجتها الفطرية لتأكيد نفسها موجودة حتى فى أفلامه التى تدور عن النساء مثل "ثيلما ولويز" و"العريف جين"، والقيمة التى تسود فى أى فيلم لسكوت هى القيمة الإيجابية للذكورة. أما القيمة التى تسود أفلام بول مازورسكى فهى النضال من أجل الاستقلال، وفى أفلام جون كازافيتيس هى الصراع بين قوة الحياة وقوة الموت داخل كل شخصية. إن ما أريد أن أشير إليه هنا هو أن لكل مخرج معتقداته الجوهرية التى تسرى فى أفلامه، وكانت هذه المعتقدات الجوهرية عند إيرنست لوبيتش هى الرومانسية.

وبإيمانه بالرومانسية وعمله من خلالها، قام لوبيتش بتضمين أن كل شىء فى الحياة: السياسة والمال والوظيفة والوضع الاجتماعى، هى جميعًا أشياء تأتى فى المرتبة الثانية، ولهذا المفهوم تأثيراته فى تفسيره للنص، فأولاً كانت بؤرة أفلام لوبيتش هى علاقة شخصية بشخصية أخرى: رجل بامرأة أو امرأة برجل. وكما ذكرت سابقًا فإن لوبيتش كان مهتمًا بكل أبعاد الرومانسية، لكنه فى كل الحالات كان دائما ما يؤكد العناصر العاطفية للرومانسية، والسعى إلى تحقيق السعادة كما يراها لوبيتش، والنعمة الكبرى هى فى النهاية ضمان تحقيق العلاقة المرغوب فيها. وفى حالة نينوتشكا فإنها لم تكن تعرف شيئًا أبدًا عن رجال مثل ليون والجو، ولكن عندما ذهبت فى مهمة إلى باريس، مدينة الحب، اكتشفت ما هو الحب وماذا يمكن أن يكون. وبالمثل فإن مدام كوليه فى "متاعب فى الفردوس" تكتشف الحب عندما يدخل اللص جاستون منزلها بهدف سرقتها.

ولكى يخلق هذا الإحساس بالشجن فى قيمة الحب، فإن لوبيتش يستخدم عدة وسائل سردية تؤكد أهمية الرومانسية، فأولاً هناك علاقة التضاد بين الحبيبين بالإضافة إلى التضاد بين بقية الشخصيات. وبالنسبة إلى المحبين، أو الذين يحتمل أن يكونوا محبين، فإن النموذج الأوضح هو ليون والجو ونينوتشكا، وأيضًا كلارا وكراليك

فى "الدكان على الناصية": فهى عاطفية وهو عقلانى، أو هى حيوية وهو رزين، أو هى مثالية وهو له مظهر غامض.

وعندما ننظر إلى المثلثات العاطفية فى أفلامه(*)، فإن التضاد يكون أقوى أثرًا، ففى "متاعب فى الفردوس" يجب على جاستون أن يختار بين ليلى ومدام كوليه، إن ليلى لصة براجماتية فيما يخص المال، ومدام كوليه ثرية وغير عملية على الإطلاق فيما يخص المال. وفى فيلم "أن تكون أو لا تكون"، تغازل ماريا طيارًا شابًا أنيقًا بينما يشك زوجها الغيور العجوز فى حب زوجته، وكل من الرجلين - على الرغم من التضاد بينهما - يغذيان شعور ماريا بالغرور.

كما يستخدم لوبيتش فكرة التضاد كمصدر للفكاهة خارج دائرة البطل والبطلة الرومانسيين، فالعاشقان أو اللذان سوف يصبحان عاشقين يتسمان بالجدية، بينما يتصف من حولهم بعدم الجدية. إن إدوارد إيفريت هورتون وتشارلز راجيلز يصوران خطيبين ثريين عجوزين لمدام كوليه، رغم أنها تميل إلى جاستون. وفى "نينوتشكا"، يكون المفوضون التجاريون الثلاثة (إيرانوف، وبولجانوف، وكوبالسكى) مصدرًا للفكاهة بتفسيرهم المخادع للذات للنشيد القومى السوفييتى، ورؤيتهم الذاتية المفرطة فى شهوانيتها للرأسمالية الغربية، تمامًا كما كانت الفرقة المسرحية التى تحيط بجوزيف وماريا تورا مصدرًا للفكاهة فى "أن تكون أو لا تكون"، وهذه الاستراتيجية تتيح مستويات عديدة للسرد دون أن تنتقص من جدية العاشقين الباحثين عن الرومانسية.

هناك عنصر آخر فى تفسير لوبيتش للنص، وهى تفاديه رسم الشخصية بنوع من المثالية. قد يكون الحب الرومانسى متسمًا بالمثالية، لكن المحبين أنفسهم لا يتسمون بذلك، وكل العشاق فى أفلام لوبيتش هى شخصيات غير كاملة، فجاستون مونسيكيو لص، وليون والجو وغد، وجوزيف تورا مشبع بالغرور، وألفريد كراليك صارم وجاد جدًا فيما يخص ما ينفعه. لكن النساء أفضل قليلاً، فكلارا نوفاك سريعة الغضب مثل ليلى، ونينوتشكا جادة مثل كراليك، وماريا تورا أكثر غرورًا بكثير من زوجها الشهير.

(*) امرأتان تحبان رجلاً واحدًا، أو رجلان يحبان امرأة واحدة - المترجم.

إن النتيجة هى أن لوبيتش يروى قصصًا عن شخصيات واقعية تكتشف فى حياتها أن الشىء المهم الوحيد، أو أكثر الأشياء أهمية، هو أن تحب وتكون محبوبًا، وكل ما عدا ذلك: المال، والمنصب، الوضع الاجتماعى- يعنى شيئًا ضئيلاً، وأن السعى إلى الحب ليس فقط مهمًا، إنه جوهرى وضرورى. وعندما نعيش التجربة مع شخصيات لوبيتش، فإننا نشاركهم فى متعة السعى إلى الحب.

إدارة الممثل

يختار لوبيتش ممثليه من أجل سحر الشخصية وذوقها الرفيع، وقدرتها على الأداء الكوميدى. لقد كان هذا يؤدى عادة إلى استخدامه ممثلين مسرحيين (مثل هيربرت مارشال، وميريام هوبكينز، وميلفين دوجلاس)، وممثلى الفودفيل (مثل جاك بينى). وفى اختياره ممثلى الأدوار النسائية كان يبحث عن البهاء، مثل قوة الجاذبية عند جريتا جاربو ومارلين ديتريتش وكارول لومبارد، كما كان يستخدم مجموعة شبه ثابتة من الممثلين الثانويين (مثل إدوارد إيفريت هورتون، وتشارلز راجيلز، وسيج رومان) لكى يضفى اللحم والدم على فريق العمل من الممثلين. وهناك بعد آخر فى ممثلى لوبيتش وهو الأصالة والطعم الخاص، فقد كانت معظم أفلام لوبيتش تدور فى أوربا، لذلك كان يختار وجوها تبدو فى وطنها الحقيقى فى باريس أو فينيسيا أو موسكو أو بودابيست.

ومن مميزات الأداء التمثيلى فى أفلام لوبيتش ذلك المدى الواسع الذى يطلب فيه من الممثل أو الممثلة البقاء فيه، لذلك كان على جريتا جاربو أن تصبح ملكة جليد سوفييتية بالإضافة إلى كونها بطلة رومانسية يمكن أن تضحك. وكان يجب على جيمس ستيوارت فى "الدكان على الناصية" أن يكون جادًا وصارمًا ولينًا ورومانسيًا، كما كان يجب على جاك بينى أن يكون ممثلا عظيما (كدوره فى الفيلم) وزوجا غيورا أيضا فى "أن تكون أو لا تكون". ويجب على ميلفين دوجلاس أن يكون وغدًا ثم بسرعة عاشقًا فى "نينوتشكا". إن هذا يعنى استخدام ممثلين يتمتعون بالمرونة واتساع المدى العاطفى

لكى يتحول أداؤهم بين لحظة وأخرى (تبعًا لمسار التطور الدرامى للحبكة والشخصية)، كما يعنى استخدام ممثلين لديهم إحساس مرهف بالتوقيت لكى يحققوا هذا التحول بقدر كبير من الإقناع. لقد كان لوبيتش يحتاج إلى ممثلين واثقين من أنفسهم، ويثقون فى مخرجهم وتفسيره لمادة الفيلم. لقد كان مخرجًا يملك إحساسًا شديد الوضوح بإخراج مادته، وكان الأداء التمثيلى إحدى نقاط قوة لوبيتش كمخرج، ولكن فى أعماق هذا الأداء كان لوبيتش قادرًا على أن يستخرج بهجة الأداء فى الفيلم، وكانت هذه البهجة - سواء نبعت من الشخصية أو الممثل الذى يؤدى الشخصية - نقطة أساسية ومهمة لمعايشة الأداء فى أفلام لوبيتش، وهذه المتعة والبهجة تصل إلى المتفرج من خلال الممثل، إنهم جميعًا يعيشون وقتًا عظيمًا وهم يخلقون هذه الشخصيات، أو وهم يعايشون هذه التجربة فى خلق الشخصيات.

توجيه الكاميرا

كان لوبيتش واحدًا من هؤلاء المخرجين الذين يبدون من النظرة الأولى أن لهم تناولاً شديد البساطة (فى التصوير والمونتاج)، فليس هناك إيقاع سريع، والكاميرا موضوعة أمام الحدث، وفى اللحظة الملائمة تمامًا تتحرك أقرب لكى تصور لقطة مقربة، ولكن خلف هذه البساطة يوجد مخرج ذو أبعاد هائلة معقدة. لقد ذكرت فيما سبق قدرة لوبيتش على استخدام العناصر البصرية لأهداف متعددة (وهو ما يطلق عليه "لمسة لوبيتش")، ولعل من الأكثر فائدة أن نترك كلمة "بساطة" ونستخدم كلمة "اقتصاد"، فلوبيتش يحقق فى لقطة أو لقطتين ما يحتاج مخرجون آخرون إلى مشهد أو مشهدين لتحقيقه. وربما كان لويس بونويل وحده هو صاحب الخبرة فى أن يعطى الكثير بأقل القليل (من التقنيات) وسوف أسرد هنا بعض الأمثلة لأوضح وجهة نظرى.

فى فيلم "متاعب فى الفردوس" يصف فرانسوا (إدوارد إيفريت هورتون) اللص الذى سرق محفظته فى فينيسا وهو يدعى أنه طبيب، وفى مشهد لاحق سوف يتصور الميجور (تشارلز ريجلز) أن جاستون مونسيكيو طبيب، وعندما يدرك فرانسوا أن

جاستون والطبيب واللص هم نفس الشخص، تقترب نهاية لصنا الجذاب الساحر. إن هذا النمط يتبعه لوبيتش أيضًا في الطريقة التي يتم بها تصوير المجوهرات في "نينوتشكا"، فمن البداية تحتل المجوهرات دورًا مهمًا في الحبكة، وبيع المجوهرات هو السبب في قدوم المفوضة التجارية الروسية إلى باريس، وتوقُّف عملية البيع هو الذي يتيح التواصل بين ليون والمفوضين التجاريين الثلاثة، أخيرًا سوف تصبح هذه المجوهرات حائلاً في علاقته مع نينوتشكا، وكلما أصبحت المجوهرات أقل في اتخاذها دور الحاجز بين البطلين، تصبح عملية بيعها تعبيرًا عن غيرة الكونتيسة سوانا من نينوتشكا، وفي النهاية يكون بيع المجوهرات هو وسيلة الكونتيسة لإبعاد نينوتشكا عن ليون وعودتها إلى موسكو.

إن هذا الإحساس المقتصد لا يهدف إلى تعقيد الحبكة بمزيد من التحولات والتقلبات، وإنما لكي يستغل كل أدوات الحبكة (إلى أقصى مدى). لقد فعل لوبيتش الشيء نفسه مع خشبة المسرح في فيلم "أن تكون أو لا تكون"، فمنصة المسرح هي منصة مسرح، لكنها تستخدم كإدارة للجستابو في خداع الجاسوس النازي. إن هذا الإحساس المقتصد البارع ليس أقل إدهاشًا للمتفرج من السرد المعقد (عند مخرجين آخرين)، لكنه مفيد لأنه يبقينا قريبين من البؤرة الرئيسية عند لوبيتش: المطاردة في قلب كل كوميديا رومانسية.

والسمة الثانية لاستخدام لوبيتش للكاميرا هي أن كل عنصر من عناصر الإنتاج: مكان وضع الكاميرا، واختيار اللقطة، والإضاءة، وتصميم المناظر، تدعم جميعها الشخصية و[illegible] تصورها الدرامي. وهذا يعني أن يكون أداء الممثلين في المقدمة بينما يتراجع كل شيء آخر إلى الخلفية، وتكون نتيجة هذا التناول هي أن العاطفة، والأمل، والرغبة، [illegible] في المقدمة وكل شيء يشحب إلى جانبها.

أما السمة الثالثة المميزة لأفلام لوبيتش فهي أن الكوميديا مهمة وهي التي تلقي [illegible] الفيلم، وبشكل عام فإن الكوميديا تتولد بواسطة الشخصيات.

إن ليلى تتلقى اتصالاً هاتفيًا فى جناح جاستون فى "متاعب فى الفردوس". وحتى تلك النقطة فإنها تبدو شخصية امرأة غامضة مبتهجة لديها الكثير والمال فى متناولها، لكن المكالمة تفسد هذا الإيهام لأن شريكتها فى الغرفة التى تؤجرها تحدثها عن الإيجار المتأخر، وهكذا تحل ليلى النصابة محل ليلى المرحة. وفى الفيلم نفسه يكون الوسواس المرضى عند فرانسوا، ومشية الميجور العسكرية، وليدة سلوكهما المراهق وتصرف الواحد منهما مع الآخر ومع مدام كوليه.

وأخيرًا، هناك كلمات قليلة أخرى عن لوبيتش واستخدامه للتطور الدرامى، فالكوميديا الرومانسية ليست نمطًا فيلميًا سريع الإيقاع أو تحكمه الحبكة المعقدة، فهو فى جوهره عن مجرى العلاقة بين البطل والبطلة: يتقابلان ويطارد الواحد منهما الآخر، ويتواعدان على اللقاء، ويجتمعان فى النهاية معًا. إن لوبيتش فهم أن متعة المطاردة هى التجربة الجوهرية بالنسبة إلى المتفرج، وإذا كان المتفرج يفرح لفرحة البطل والبطلة فكل شىء فى أفضل حال. ولقد كان لوبيتش بارعًا بدرجة استثنائية فى أن يسحرنا بعلاقة شخصياته، ثم يستخدم الحبكة لكى يضعهم فى مأزق. إن بيع المجوهرات هو حبكة "نينوتشكا"، وسرقة مدام كوليه هى حبكة "متاعب فى الفردوس"، والقبض على الجاسوس والحياة من أجل التمثيل على المسرح مرة أخرى هى حبكة "أن تكون أو لا تكون". لقد فهم لوبيتش أن كل شىء يجب أن يتداعى فى الفصل الثالث (أى فى الجزء الأخير من الفيلم) لو كان على المتفرج أن يشعر بعدها بالرضا لأن علاقة الحبيبين انتهت إلى اجتماعهما معًا. فى "نينوتشكا" ينفصل الحبيبان فى الفصل الثالث عندما تعود هى إلى موسكو بينما يبقى هو فى باريس، وفى "متاعب فى الفردوس" تتكشف حقيقة جاستون كلص فى الفصل الثالث. هل سوف يتم القبض عليه؟ هل سوف يبقى مع مدام كوليه؟ ماذا سوف يحدث مع ليلى؟ وفى "أن تكون أو لا تكون" نجحت فرقة التمثيل فى قتل الجاسوس، لكنها لم تنجح فى الهرب من إدارة الجستابو ويجب أن تصل إلى مستويات أعلى فى الأداء التمثيلى فى الفصل الثالث، فهم يلعبون إحدى حبكاتهم، متظاهرين أن هتلر هو أكثر معجبى ماريا طمعًا فى التقرب منها. إن هتلر

نفسه ينقذ جوزيف من إدارة الجستابو ويهرِّب الزوجة والفرقة فى طائرة إلى انجلترا. إن هذه القدرة على فهم النمط الفيلمى كمطاردة، والحفاظ على تقدم هذه المطاردة واستمرارها حتى يأتى الحل فى النهاية هو من العلامات المميزة فى أفلام لوبيتش، الذى كان يفهم تماماً أهمية أن يكون مسار التطور الدرامى محكماً وفعالاً وهو يمضى نحو النهاية السعيدة.

ورغم أن استخدام لوبيتش للكاميرا يبدو بسيطاً، فإن هدفه هو تأكيد الشخصيات ومتعة أدائها. وبسبب اختيارات لوبيتش، وبفضل أداء ممثليه الموهوبين، يمكن أن نفهم جيداً ونقدِّر قيمة قوة الحياة الدافعة فى الرومانسية.

الفصل الرابع عشر

إيليا كازان : الدراما باعتبارها حياة

مقدمة

إن الفرد يصارع بقوة فرداً آخر، أو العائلة، أو المجتمع، تلك هى وجهة نظر إيليا كازان عن العالم، والتى تتخلل أفلامه، لقد كان كازان فى الفترة التى عمل بها أكثر المخرجين شهرة فى المسرح والسينما الأمريكيين، وكان يعمل فى مسرحيات من تأليف آرثر ميللر وتينيسى ويليامز، بالإضافة إلى كتاب مسرحيين وروائيين مثل موس هارت، وجون شتاينبيك، وبول أوزبورن، وباد شولبيرج، وويليام إنج، ومع هؤلاء جميعاً صنع كازان مجموعة متفردة من الأفلام. ورغم أن سمعته وحياته المهنية قد تأثرا على نحو سلبى بشهادته أمام "لجنة النشاطات غير الأمريكية" خلال الخمسينيات(*)، فقد كان عمله كمخرج متفرداً فى السينما الأمريكية. وكانت فكرته الإخراجية أن الدراما حياة، وهى فكرة تتخلل أعماله على نحو قوى مما يجعل أفلامه متفردة وسط الأفلام الأمريكية الأخرى. ماذا أعنى بأن الدراما حياة؟ إن ما أعنيه هو أنه ليست هناك لحظات هادئة سواء فى أفلام كازان أو شخصياته، فالشخصية عنده تعيش صراعاً على نحو شديد التطرف، فهى ممزقة بين رغباتها الشخصية وإرضاء الآخرين، لذلك فإنها ترى العالم مكاناً عنيفاً فى الجوانب الوجدانية، كما أن الشخصيات الثانية أو الثانوية شخصيات

(*) وهى اللجنة التى قادت الحملة الماكارثية - (المترجم).

بركانية متفجرة أيضاً، والنتيجة هى السعى العاطفى الذى لا يجد نهاية أبداً. لقد كان كازان صانع أفلام جاداً، منجذباً إلى الموضوعات الجادة، ولكن فى القلب من أفلامه والشخصيات التى تعيش فيها شخصيات تموج بالغضب حتى إنها قد تنفجر خارجياً أو داخليًا، لهذا أعتقد أن فكرة كازان الإخراجية هى أن الدراما حياة، ويمكننى أن أضيف أنها صراع حتى الموت الروحى أو المادى، وهو تفسير يجعل كازان قريباً من جون كازافيتيس، أقرب المخرجين إليه فى فكرته الإخراجية، ومع ذلك فإن أفلام كازان تدور فى العالم الخارجى (للشخصيات) أكثر من أفلام جون كازافيتيس (التى تدور أكثر فى العالم النفسى للشخصيات).

فى فيلم "بهاء العشب" (١٩٦١) هناك باد (وارين بيتى) ودينى (ناتالى وود)، وهما مراهقان فى نقطة تحول، فهل سوف يطيعان أوامر والديهما، أم سوف يستسلمان لرغبة كل منهما فى الآخر؟ إن الوالدين فى هذا الصراع لهم السطوة، ورغم أن باد ودينى يطيعانهم ويمضيان فى حياتهما، فإنها تصبح حياة خاوية بسبب ضياع الحب. وفى فيلم "يحيا زاباتا" (١٩٥٢)، نرى إيميليانو زاباتا (مارلون براندو) الفلاح الذى يشعر بالظلم فى حياته ومجتمعه، ومع ذلك فإنه ليس سياسياً فى عالم سياسى، ويعانى لأنه مثالى صاحب مبادئ، وبالفعل فإنه يلقى مصرعه على يد السياسيين الذين يعتبرون وجوده تهديداً لهم.

وفى فيلم "وجه فى الزحام" (١٩٥٧) نرى لونسام رودس (آندى جريفيث) الموسيقى المتشرد الذى يصبح معلق إذاعة شهيراً ثم نجماً تليفزيونياً صاحب نفوذ، وهذا التطور الدرامى يعود فى جزء منه إلى موهبته، ولكن الجزء الأكبر يعود إلى قدرته على الكذب والخداع والتلاعب بمن قدم له يد المساعدة، وسواء فى أمور العمل أو الحب فإن لونسام رودس يصبح وحشاً فى عالم وسائط الاتصال. إننا نعرف أين يبدأ التمثيل وتختفى الحياة الحقيقية فى حياته، ووكيلته مارسيا جيفريس (باتريشيا نيل) قد أعمتها جاذبية شخصيته، لكنه يتزوج امرأة أخرى بعد يوم واحد من وعده لماريا أن يتزوجها، لمجرد أنه يريد أن يخبرها أنه المتحكم فى حياته وعمله المهنى، لتبدأ هى فى الوعى

بالشخصية الحقيقية له. وعندما تفتح الميكروفون خلال برنامجه التليفزيونى لكى يجعل الجمهور يعرف حقيقة تصوره عنهم، فإنها كانت تحاول أن تدمر الأسطورة والرجل اللذين قامت هى نفسها بالمساعدة فى خلقهما.

فى كل من هذه الأفلام يكون موقف الحياة والشخصيات متطرفين فى الطبيعة والأهداف ومسار التطور الدرامى. إن الأمر يبدو كما لو أن قوى أكبر تدفع هذه الشخصيات إلى القمة أو إلى الحضيض فى هذا المسار الأسطورى. كما أن الأبطال والخصوم يتسمون بأبعاد متكافئة فى أفلام كازان، لذلك سوف تكون المعركة بين إرادة وإرادة أخرى، وهو ما يتيح لكازان أن يقدم فكرته الإخراجية.

لقد استمرت حياة كازان الفنية ثلاثين عامًا، بدءًا من "شجرة تنمو فى بروكلين" فى عام ١٩٤٦، وحتى "الطاغية الأخير" فى عام ١٩٧٥، وبين هذين التاريخين مضى فى مراحل متميزة عن بعضها البعض، فالأفلام الاجتماعية السياسية تتضمن "اتفاق الجنتلمان" (١٩٤٧) و"على رصيف الميناء" (١٩٥٤)، وكل منهما حصل على جوائز الأوسكار، كما تتضمن مشروعاته المبهرة أفلام "عربة ترام اسمها الرغبة" (١٩٥٢) و"شرق عدن" (١٩٥٤)، والأفلام الشخصية تتضمن "أمريكا، أمريكا" (١٩٦٣) و"ترتيب الأمور" (١٩٦٩). وبعد أن زالت عن كازان أوهام المسرح والسينما التجاريين، أخذ فى التحول إلى الأعمال الفنية الشخصية، خاصة كتابة الرواية. وفى منتصف الثمانينيات، كتب مذكراته الشخصية تحت عنوان "حياة" (دار نشر دابلداى، ١٩٨٨)، وهو كتاب مثير فى قراءته، فقد كان كازان الكاتب لا يزال يمارس فكرته الإخراجية، لينقلنا بحيوية إلى الدراما التى كانت هى حياته نفسها.

وقبل أن نبدأ فى دراسة الأفلام التى سوف نركز عليها فى هذا الفصل، فإن من المفيد أن نناقش عددًا من الصفات البارزة فى أعمال إيليا كازان. فقبل كل شىء، كان كازان مخرجًا لممثلين عظام، ولم يكن هناك ممثل يندمج مع كازان مثل مارلون براندو، الذى كان أداؤه فى "عربة ترام اسمها الرغبة" و"على رصيف الميناء" يحتل مكانة سامية فى عالم التمثيل السينمائى. كما برع ممثلون آخرون فى أدائهم فى أفلامه،

مثل أنطونى كوين فى دور شقيق زاباتا فى "يحيا زاباتا"، وزيرو موستيل فى شخصية ريموند فيتش فى "هلع فى الشوارع" (١٩٥٠)، وجيمس دين فى "شرق عدن"، وآندى جريفيث فى دور لونسام رودس فى "وجه فى الزحام"، وكذلك ناتالى وود، وكيم هانتر، وجولى هاريس، وباتريشيا نيل، وباربارا بيل جيديس، ولى ريميك، كما أصبح رود ستايجر، ولى جيه كوب، وإيلى والاش، وكارل مالدين، نجوماً بفضل أدوارهم الثانية فى أفلام كازان، أما جيمس دين ووارين بيتى ومارلون براندو فقد اكتسبوا صفة النجم الساطع (سوبر ستار) بعد عملهم معه.

ومن المميزات الأخرى لأعمال كازان هى تبنيه لأسلوب يوحى دائمًا بفكرته الإخراجية، وكان هذا يعنى فى العادة مزيجًا من طرفين متعارضين: تناول يشبه الأسلوب التسجيلى، ممزوج بأسلوب مسرحى أو تعبيرى فيه قدر من المبالغة، ويظهر هذان النقيضان الأسلوبيان فى أفلام مثل "هلع فى الشوارع" و"وجه فى الزحام" و"على رصيف الميناء"، بينما يقف فيلم "عربة ترام اسمها الرغبة" فى الطرف المسرحى تمامًا، بدون أية إشارة واقعية، ولعل أكثر أعماله تعبيرًا عن هذا المزيج الأسلوبى هو فيلمه "أمريكا، أمريكا". والسؤال المثير للاهتمام هنا هو لماذا قام كازان باستخدام مثل هذين الأسلوبين المتعارضين فى فيلم واحد، وهو ما سوف يعيدنا إلى فكرة المخرج، والتفسير فى مزجه لهما هو أن الحياة حقيقية على نحو لا يمكن الإفلات منه، لكن الدراما تتطلب تناولاً أكثر تعبيرية وأكثر بصرية. وأحيانًا ما كان هذا التكنيك ينحرف عن مساره إلى نوع من الأسلوبية والجمود، مثلما هو الحال فى "يحيا زاباتا"، ولكن عندما ينجح هذا التكنيك كما فى "وجه فى الزحام"، فإن الانصهار بين الأسلوبين يرفع العمل إلى مستوى رفيع. ولقد حقق بعض المخرجين نجاحًا فى مثل هذا المزج الأسلوبى، مثل جون فرانكينهايمر وسيدنى لوميت.

والسمة الثالثة فى أعمال كازان هى استخدامه للتناول الذى يجمع بين الشيطان الداخلى فى الأعماق النفسية للبطل، والشيطان الخارجى الذى يمثله الخصم. ورغم أن هذا المفهوم يعتمد على التحليل النفسى، فإنه يساعدنا على أن نرى الطاقة غير المستقرة عند كل شخصياته، وتصادماتها العاطفية المتفجرة. وإذا نظرنا إلى تيرى

مالوى (مارلون براندو) فى "على رصيف الميناء"، أو كال تراسك (جيمس دين) فى "شرق عدن"، أو ستافروس توبوزوجلو (ستاثيس جياليس) فى "أمريكا، أمريكا"، فإن هؤلاء الرجال يحاولون الحفاظ على قشرة خارجية من التفاعل مع المجتمع، لكنهم يحترقون ويتعذبون فى داخلهم.

إن لدى تيرى مالوى ضميرًا داخليًا يظل يلح عليه بأن حياته يمكن أن تصبح أفشل مما هو عليه، والشيطان الداخلى عند كال تراسك هو ماضى عائلته، فلو استطاع الإقرار بحقيقة أن أمه هجرته، وأن يقنع أخاه وأباه بأن يفعلا الشىء نفسه، فسوف تتغير حياته كما تتغير الطريقة التى يرونه بها. والنسبة إلى ستافروس توبوزوجلو كان شيطانه الداخلى هو حلمه بالذهاب إلى أمريكا، حيث يعتقد أنه سوف يصبح حرًا فى النهاية. إن الشياطين الداخلية لهذه الشخصيات هى التى تقودها، ولكن إذا لم تكن هذه الشخصيات تلقى أيضًا معارضة خارجية فإنها كانت ستصبح مجرد شخصيات معذبة أو مترددة، لذلك فإن شخصيات الخصوم ترفع مستوى الصراع إلى أبعاد أعظم بكثير.

كان جونى فريندلى (لى جيه كوب) فى "على رصيف الميناء" هو الخصم الظاهر، فهو مرتبط بعدة شركاء وكان أهمهم هو تشارلى ذا جينت (رود ستايجر) شقيق تيرى، وبينما كان تيرى يمارس ضغطًا خفيفًا على جونى، فإننا نرى جونى من البداية يضرب بعنف أحد الزملاء. إن جونى يتشاحن مع تيرى، ويخبره ضمنًا أنه يستطيع – بل يجب عليه – أن يحارب كل من يقف فى طريقه. إن جونى جسمانى فى تعبيراته مثل تيرى، وانفجاراته الغاضبة هى مصدر قوته، ومساعديه راضون أن يقتلوا من أجله، وهذه هى المعارضة التى يلقاها تيرى.

وخصم كال تراسك فى "شرق عدن" هو الأب "ريموند ماسى"، ورغم أن كراهية كال كانت موجهة فى البداية إلى أمه، فإن الشخصية التى يبحث الآن عن رضاها هى الأب، لكن الأب آدم، المتدين الذى يصدر أحكامًا على الآخرين، يرفض كال بقدر ما يقبل شقيقه آرون (ريتشارد دافالوس). إن آدم يهاجم اقتراحات كال البراجماتية

فى العمل باعتبارها غير أخلاقية، ورغم أن كال لم يكن يريد إلا محاولة مساعدة أبيه، فإنه يشعر أن أباه يتهمه بأنه غير أخلاقى. وفى فيلم "أمريكا، أمريكا"، يريد ستافروس توبوزوجلو أن يذهب إلى أمريكا، لكن الجميع – العائلة والغرباء – يبدون كأنهم يقفون فى طريقه ويريدونه أن يأخذ برأيهم. فى الفصل الأول يريد أبوه والأتراك أن يبقى على النحو الذى يتصورونه: ابنا مطيعا وشخصا يعلن الولاء، وفى الفصل الثانى يقوم أحد رفقاء السفر بسرقة كل شىء له قيمة كان ستافروس يحمله إلى القسطنطينية، وهناك يعتبره ابن عمه وسيلة للحصول على المال بعد أن فقد عمله، كما يراه مستر سينيكوجلو (بول مان) على أنه زوج مطيع مناسب لكى يزوجه من ابنته تومنا. وفى الفصل الثالث يحاول مستر كيبانيان أن يجعل ستافروس يرحل عن السفينة التى سوف تسافر إلى أمريكا لكى يعود إلى تركيا. إن كلاً من هؤلاء الرجال يمثل عائقًا أمام تحقيق حلم ستافروس فى سفره إلى أمريكا حيث يمكنه أن يصنع مصيره بنفسه، وكأنهم – على نحو جمعى – يمثلون بناء سلطة الكبار التى تريد أن يبقى ستافروس بلا سلطة، وهم معًا يزيدون من قوة الشخصية من خلال معارضتهم الدائمة للهدف الداخلى عند ستافروس فى أن يكون رجلاً حرًا.

أما السمة الأخيرة التى تميز أعمال كازان فهى أنه كان مخرجًا لمشاهد عظيمة، ليست مشاهد بصرية مبهرة مثل المعركة فوق الجليد فى فيلم إيزنشتين "ألكسندر نيفسكى"، أو مشهد الجنازة فى فيلم "ديفيد لين "دكتور زيفاجو"، وإنما مشاهد درامية تعتمد على عمل المخرج مع ممثليه، ولتتأمل مشهد سيارة التاكسى فى فيلم "على رصيف الميناء"، وهو واحد من أشهر المشاهد فى تاريخ صناعة الأفلام. لقد كان كازان شديد البساطة فيما يخص تطور المشهد (انظر كتابه "حياتى"، دار نشر دابلداى، ١٩٨٨، الصفحات ٥٢٤–٥٢٥)، وفى المشهد الذى أشرنا إليه قام تشارلى شقيق تيرى بأخذه فى جولة بالسيارة بحيلة أو بأخرى، وكانت مهمة تشارلى هى اقناع تيرى بعدم الحديث للجنة التحقيق فى الجرائم، وإن لم ينجح تشارلى فى ذلك فسوف يلقى تيرى مصرعه. وعندما يتهم تيرى شقيقه تشارلى بأنه كان يخونه طوال حياته ("لقد كان من الممكن أن أكون منافسًا، ولكن بدلاً من ذلك...")، فيترك تشارلى البطل تيرى يذهب، وهو يعلم أن ذلك يعنى موته هو نفسه. إن هذا المشهد يتضمن الحب بين الأشقاء،

والاعتراف الشخصى، ولحظة الصدق، كما يتضمن عواطف عديدة أخرى بفضل أداء الممثلين الذى يبث روح الإنسانية فى المشهد على نحو ساحر.

ومن المشاهد المهمة الأخرى فى أفلام كازان مشهد المواجهة المعادية للسامية فى نادٍ ليلى بين ديف (جون جافيلد) وسكايلار جرين (جريجورى بيك) فى فيلم "اتفاق الجنتلمان"، ومشهد انهيار الحياة المهنية للونسام رودس فى فيلم "وجه فى الزحام"، وكذلك المشهد الذى سوف أتناوله بالتفصيل لاحقًا من فيلم "هلع فى الشوارع"، والذى كان قصة بوليسية لها تحول درامى غير مألوف. إن ضحية القتل كوشاك قد لقى مصرعه بسبب رصاصتين، لكنه كان سوف يموت على أية حال لأنه كان مريضًا بالطاعون الرئوى وكان من المحتمل أن يتسبب فى نقل المرض إلى غيره، والآن يجب أن يتم العثور على القتلة لأنهم تعرضوا للطاعون (ومن الممكن أن يحملوه وينشروه بين الناس). إن القاتل بلاكى (جاك بالانس) وشريكه ريموند فيتش (زيرو موستيل) مقتنعان أن الضحية كان يريد أن ينقل شيئًا ذا قيمة إلى داخل البلاد، أما شريكهما الثالث فينس بولدى (تومى كوك) فهو ابن عم الضحية. فى أحد المشاهد يحاول بلاكى أن يستخلص السر من بولدى، والمشكلة هى أن بولدى الآن طريح الفراش، فهو يحتضر بسبب الطاعون. إن المشهد يتكشف بالطريقة نفسها لمشهد التاكسى (فى فيلم "رصيف على الميناء") فى لقطة واحدة تقريبًا. يصعد بلاكى إلى السرير مع بولدى ويداه فوق بولدى، إن كلماته تتضمن التهديد والوعيد، لكن المشهد يحتوى أيضًا على نوع من الترغيب والإغواء. يأخذ بلاكى وجه بولدى بين يديه، وشفتاه تكادان أن تلمسا شفتى بولدى. ولب هذا المشهد هو تلك المفارقة السردية، إن بلاكى يريد اعترافًا بالسر لكنه يحصل على شىء آخر: الطاعون، والتوتر فى هذا المشهد شديد الإيلام سواء من الناحية البصرية أو السردية.

ولكى ندرس بتأمل أكبر كيف تحققت فكرة كازان الإخراجية فى أفلامه، فسوف نلقى نظرة على بداية فيلم "هلع فى الشوارع" (جريمة بلاكى) ثم المشهد الأخير عندما يتم القبض على بلاكى، ثم مشهد الاتفاق على العمل فى "على رصيف الميناء"، ومشهد تعقب كال لأمه فى "شرق عدن"، ومشهد المفاوضات والخيانة فى "أمريكا، أمريكا".

هلع فى الشوارع (١٩٥٠)

يدور مشهد الجريمة فى "هلع فى الشوارع" بالقرب من ميناء نيو أورلينز فى الليل ، حيث نرى الضحية كرجل مريض قد ترك لتوه لعب الورق بينما كان يكسب. إن بلاكى، قاطع الطريق الصغير، وشريكيه ريموند وبولدى، يتبعون الضحية إلى الخارج. إن بلاكى يريد مال الرجل المريض. يجذب الضحية سكيناً لكن بلاكى يقتله ويأخذ المال ويأمر شريكيه بالتخلص من الجثة. إن هذا المشهد يمضى بطريقة تسجيلية. وتصل الشرطة أثناء نقل بولدى بواسطة بلاكى وريموند إلى عيادة طبيب خاص سيئ السمعة. إنهما يحملانه فوق "مرتبة" عبر الدرج وهما نازلان. وعندما يقوم الدكتور ريد (ريتشارد ويد مارك)، المسئول عن الصحة العامة، بأن يطلب من بلاكى تسليم الرجل المريض، يُلقى بلاكى ببولدى على جانب الممشى (الدرج الخارجى المؤدى إلى الشارع). ويَلْقى بولدى مصرعه بينما يهرب بلاكى وريموند، وعندما تطاردهما الشرطة يتسللان إلى منطقة الميناء، ويدخلان مقهى فى مستودع، ويتعرف الحارس على بلاكى وهما يتبادلان التحية، فمن الواضح أن بلاكى قد عمل هنا كثيراً فى تحميل السفن وتفريغها، إن الحارس يسأل بلاكى إذا ما كان قد حضر إلى هنا بحثاً عن عمل، فيجيبه بلاكى بأنه يريد سفينة تكون على وشك الرحيل عن الميناء. وعندما تصل الشرطة مع الدكتور ريد، يقوم بلاكى بقتل الحارس، ويهرب مع ريموند من خلال كوة فى أرضية المستودع بينما يطاردهما الدكتور ريد. إنهما ينزلان الدرج ويتجهان نحو سفينة، لكن الشرطة موجودة فى كل مكان. يقوم بلاكى بمهاجمة الدكتور ريد ويقتل ريموند، ويعثر على السفينة لكنه لا يستطيع التسلق عليها ويسقط فى الماء حيث تلتقطه الشرطة.

على رصيف الميناء (١٩٥٤)

مشهد الاتفاق على العمل مقابل أجر فى فيلم "على رصيف الميناء" تم تصويره أيضاً بأسلوب تسجيلى، ويجمع عدة خيوط سردية معاً. فى مشهد سابق، كان تيرى مالوى قد خان صديقه جوى دويل، فبإيعاز من تشارلى شقيقه قام تيرى بإخبار جوى

بأنه يريد لقاءه بسبب أحد الأمور الخاصة به، ويوافق جوى مضطراً إلى أن يقابل تيرى على السطح حيث كانت العصابات فى انتظاره، ويدفعونه من على السطح فيلقى مصرعه. إن تيرى يشعر بالأسى والندم لكن رئيس اتحاد العمال جونى فريندلى يكافئه. إن عائلة جوى- خاصة أباه - يشعرون أنه كان من الممكن أن يظل حياً لو كان أصم وأبكم ولم يبلغ عن الفساد الذى اكتشفه. لكن إيدى (إيفا مارى سانت) شقيقة جوى يستولى عليها الغضب، لقد كان أخوها ألطف شاب فى الحى، وهى تريد العدالة. ويحاول القس (كارل مالدين) أن يهدئها، لكنها تتهمه بأنه لا يقدم إلا وعوداً فارغة، لذلك فإنه يشعر بالعجز فى هذا الموقف.

إن مشهد الاتفاق على العمل يهدف فى ظاهره إلى تصوير فساد ممارسات اتفاقات العمل التى يقوم بها اتحاد العمال، فالرجال يصطفون فى طابور انتظاراً لنداء مشرف الاتحاد، لكن الوساطة والرشوة هما اللذان يتيحان اختيار العمال، ويكون تيرى هو أول من يتم اختياره للعمل مكافأة له على مساعدة الاتحاد فى التخلص من جوى دويل الذى كان يشكل مشكلة بالنسبة إليهم. إن الأب مستر دويل يعطى معطف جوى (العباءة) إلى دوجان، عامل تفريغ وشحن السفن منفلت اللسان، الذى سوف يصبح بدوره شجاعاً بما يكفى لكى يقف فى وجه سلطة اتحاد العمال الفاسدة. ويقترب محققان من تيرى ويتحدثان إليه، لكن تيرى يرفض بعدوانية التحدث معهم، فلن يكون ساذجاً، لن يكون "أ" و"أ" (أصم وأبكم). وعندما يلقى مشرف الاتحاد بطاقات عمل اليوم على الأرض، يحدث هياج جماعى لالتقاط البطاقات، وينشأ صراع بين تيرى وإيدى على نفس البطاقة ويكون ذلك هو أول لقاء بينهما، وعندما يكتشف تيرى من تكون إيدى يعطيها البطاقة. ويكون القس حاضراً، فهذه المنطقة هى أبرشيته، ويعلن أنه سوف يتخذ موقفاً أكثر إيجابية. يقدم هذا المشهد حالة الفساد، ويجمع بين تيرى ودويل ودوجان والقس، ويؤسس لأحداث القصة والعلاقات التى سوف تنمو. إن كازان يستخدم الأسلوب التسجيلى لكى يؤكد واقعية الفساد، وواقعية الشخصيات الموجودة فى الأحداث.

شرق عدن (١٩٥٤)

سوف نركز على بداية فيلم "شرق عدن". الزمن هو عام ١٩٠٧، والمكان هو مونتيرى فى ولاية كاليفورنيا. إن كال تراسك يتتبع المرأة كيت (جو فان فليت) وهى ذاهبة إلى مصرفها، فهى تدير بيت دعارة وتدخر مبلغاً كبيراً من المال. إنه يتبعها إلى منزلها، حيث تنظر من النافذة وتحاول أن تخمن من يكون. إنه شاب ويرتدى ملابس أنيقة جداً إلى الدرجة التى لا تعتقد فيها أنه أحد زبائنها. وتسأل كيت الفتاة التى تنظف الأرض عنه، فتقول إنها رأته فى الليلة الماضية يسأل عن كيت. ويقذف كال حجراً (على المنزل) ويحطم النافذة الأمامية، فتنادى كيت على رجل يبدو عاملاً أكثر منه حارساً، فيجرى الرجل خارجاً ويتجادل مع كال، الذى كان يدور رد فعله حول أن يرسل رسالة إلى كيت: "قل لها إننى أكرهها"، ثم يسرع لكى يلحق بالقطار العائد إلى ساليناس. وسرعان ما سوف نعرف أن كيت هى أم كال، وأنها هجرته وأخاه عندما كان رضيعين، كما أنها أطلقت النار على أبيهما عندما حاول منعها، ثم استقرت فى مونتيرى بينما أصبح زوجها آدم مزارعاً فى ساليناس وقام بتربية ابنيهما.

أمريكا، أمريكا (١٩٦٣)

المقتطف الأخير هو مشهد الخطوبة فى فيلم "أمريكا، أمريكا". كان ستافروس حتى تلك النقطة من القصة قد عانى من السرقة، وفقدانه كل ما تملك العائلة بعد أن استأمنته على هذه الممتلكات، ومحاولته أن يكسب مائة وعشرة جنيهات استرلينية حتى يستطيع السفر من القسطنطينية إلى نيويورك، ثم سرقة أقراطه، وتعرضه للموت فى غارة من الشرطة على اجتماع سياسى كان يحضره. إن ستافروس لم يفقد الأمل، فيسمح لابن عمه أن يقدمه إلى رجل أعمال ثرى له أربع بنات غير متزوجات لسن على مستوى كبير من الجمال. ويبدأ المشهد فى منتصف المفاوضات حول المهر(*). إن الأب

(*) (الذى يدفعه الأب للعريس فى هذه المجتمعات - المترجم).

المحاط بأشقائه وابن عم ستافروس يقترح خمسمائة جنيه استرليني كمهر، ويرفض ستافروس، ويغضب الرجل لكنه يحاول أن يصل إلى حل يرضى كل الأطراف فيسأل ستافروس عما يريد، فيرد ستافروس أنه يريد مائة وعشرة جنيهات استرلينية، فقط قيمة التذكرة إلى أمريكا. ويشعر مستر سينيكوجلو بالحيرة لكنه يوافق بينما يغتم ابن العم ستافروس.

ويتحول المشهد إلى غداء احتفالى. إن الخطيبة تومنا تذرع المكان جيئة وذهاباً، ككل النساء الموجودات، لكنها تشعر بالقلق حول ماذا يرضى ستافروس. ويقول مستر سينيكوجلو أنه لن يستطيع أن يأكل حتى اليوم التالى، لكن زوجته تعتقد أنه سوف يشعر بالجوع بعد ساعات قليلة. ولأن مستر سينيكوجلو رجل ثرى متعلق بأسلوب حياته وبعائلته، فإنه يريد الحديث مع الرجل الذى سوف يتزوج ابنته، ويمكننا أن نرى أن تومنا هى الابنة المفضلة عنده، ويريدها أن تبقى من القرب منه (بعد الزواج). إنه يتخيل كيف ستمضى الحياة عندما يصبح ستافروس جزءًا من العائلة، وهو يتحدث عن انتظاره حفيداً ثم آخر، طفلين، هذا كل ما يريده، أما إذا كان ستافروس وتومنا يريدان المزيد من الأبناء فهذا شأنهما (كما لو أن أى إنسان يستطيع أن يتخذ مثل هذا القرار). وهنا، فى القسطنطينية، وفى المنزل الصيفى، سوف يكبر الرجلان (ستافروس وسينيكوجلو) فى السن معًا، وترعاهما زوجتاهما. إن ستافروس يبتسم فقط وهو يسمع مستر سينيكوجلو يتحدث عن الميلاد والموت هنا فى هذا المكان ووسط هذه العائلة. إن المتفرج يفهم أن المستقبل كما يتصوره سينيكوجلو هو العكس تمامًا مما يتصوره ستافروس، ومع ذلك فإن ستافروس لا يريد أن يتحدى رأس العائلة. وينتهى المشهد بهدية، إن العائلة بأكملها تسير فى الشارع متجهة إلى الشقة التى يعطيها مستر سينيكوجلو إلى الرجل الذى سوف يتزوج الابنة، وهكذا فإن الزواج الذى يمثل عقبة فى طريق ستافروس لتحقيق هدفه يصبح أكثر تعقيداً كل دقيقة. وتكون اللقطة الأخيرة للابنة وهى تجلس فى حجْر أبيها كما لو كانت طفلة، وهى تتساءل كيف سيكون حالها عندما تترك منزل أبيها لتذهب إلى منزل رجل آخر. إن الصورة توحى

بأن الأمر سوف يزداد تعقيداً، إن تومنا تريد أن تسمع رأى ستافروس فى كل تلك العطايا التى سوف يحصل عليها: زوجة، والشقة، وعائلتها، بينما يقود الأب العائلة إلى الخارج لكى يسمح للخطيبين ببعض لحظات على انفراد.

تفسير النص

الفكرة الإخراجية عند كازان هى أن الدراما حياة، ولكى يصنع أفلامه من خلال هذه الفكرة فقد كان عليه أن يقنعنا بمصداقية الشخصيات والمواقف التى تجد نفسها فيها، كما كان عليه أن يجعل الشخصيات والمواقف محتشدة بما يكفى من الصراع لكى يجعل مادة الموضوع تتجاوز الواقعية، وترفعها إلى مستوى قريب من الشكل المبالغ فى دراميته كما فى المسرح أو حتى فى الأوبرا. لذلك فإن تفسيراتنا يجب أن تركز على العوامل التى تعقد الهدف الظاهر للحكاية داخل كل مشهد.

سوف نبدأ بأكثر هذه المشاهد بساطة، بالمشهد الافتتاحى من فيلم "شرق عدن"، إن الهدف المباشر للسرد هو أن يوضح بحث كال عن أمه وعثوره عليها، والصراع يبدأ بأن الأم لا تريد أن يعثر عليها أحد. وبالإضافة إلى قيام الأم بسؤال الفتاة عن كال، فإنها ترسل الرجل وراءه، ومن التعقيدات الإضافية هنا هو أنه رغم أن كيت عاهرة فإنها لا ترى كال على نحو جنسى، ولكن الفتاة الصغيرة والعاهرة الزنجية فى المنزل المجاوران تنظران له على هذا النحو. إن هذه المسحة الجنسية تضيف التعقيد على مسألة البحث، ومسألة علاقة الأم والابن. إن الغضب هو الشىء الوحيد الذى يتشارك فيه كال مع الأم، فقد رأيناها من قبل غاضبة من صراف البنك شديد الفضول، وها هى الآن غاضبة من كال.

أما أكثر المشاهد تعقيداً فهو مشهد "على رصيف الميناء"، فهو يبدو فى الظاهر مشهداً عن ممارسات التشغيل الفاسدة، لكنه يحتشد بالصراع. إن تيرى يحصل على العمل الذى يسعى إليه الحمَّالون فى الميناء، ودويل يحتاج إلى العمل لكى ينفق على

جنازة ابنه القتيل، ويضطر لقبول المال من أحد حيتان القروض فى اتحاد العمال. ويريد مفتشو المباحث الجنائية من تيرى أن يصبح مرشداً لهم لكنه يرفض. إن رجال العصابات موجودون هناك لحفظ النظام، وإيدى هناك لكى تحصل لأبيها على بطاقة عمل، والقس هناك لكى يأخذ موقفًا ضد رجال العصابات لصالح حمَّالى الميناء التابعين لأبرشيته. وهكذا فإن المشهد مترع بالأطراف المتعارضة، وفى الحقيقة أنه يزدحم بهذه الأطراف.

وبين هذين المشهدين، الأول شديد البساطة والآخر شديد التعقيد، هناك المشهد من فيلم "أمريكا، أمريكا" حول محاولة ستافروس تحسين موقفه بالزواج من ابنة ثرية، ومع ذلك فإن ستافروس فى الحقيقة يريد أن يحصل على المال الذى يحتاجه لكى يرحل إلى أمريكا. لكن ابن العم يريد أن ينجح ستافروس فى الزواج لعل ذلك ينقذ تجارته المتداعية فى السجاد. وتومنا ممزقة بين الماضى (حياتها مع أبيها) وحياتها الجديدة مع رجل آخر (ستافروس)، وأبوها غارق فى آماله حول إنجاب أحفاد يحفظون اسمه. إن كل من فى المشهد يريد شيئًا مختلفًا، لذلك فإن المشهد حافل بالدراما.

إدارة الممثل

يكمن نجاح إيليا كازان فى تحقيق فكرته الإخراجية فى إدارته للممثلين. لقد كان كازان ممثلاً سابقًا، وظل نصيرًا متحمسًا "لمسرح الفرقة"، لذلك فإنه طور فهمًا قويًا لرؤية المخرج، ولكون الممثلين أداته لتحقيق هذه الرؤية. وكنتيجة لذلك فإن كازان كان يختار أفضل الممثلين لأداء الشخصيات (مثل براندو)، ولكن عندما لم يكن ذلك ممكنًا فإنه كان يعمل مع ثانى أفضل اختيار، مثل كيرك دوجلاس فى "ترتيب الأمور" (١٩٦٩)، وفى "أمريكا، أمريكا" وقع اختياره على الممثل غير المعروف ستاثيس جياليليس، وعن ذلك يقول:

"إننى أعتقد أننى لو اخترت ممثلاً مثل دى نيرو، أو هوفمان، أو باتشينو، فقد يكون الفيلم – أو من المؤكد أن الفيلم سوف يكون– أكثر نجاحًا من الناحية التجارية،

ولكن لهذا الفتى ميزة لا يملكها هؤلاء النجوم. لقد كان هو الشيء الحقيقي. وفيلم "أمريكا، أمريكا" هو الفيلم المفضل لديّ رغم أداء الشخصية الرئيسية وبسبب هذا الأداء". (كتابه "حياة"، ص٦٢٩).

وعندما كان كازان يعمل مع مارلون براندو، أو أنطونى كوين، أو ريتشارد ويدمارك، أو جيمس دين، كانت النتيجة دائمًا لا تقارن، كانت فوق ما يتصور الخيال. وإلى جانب اختيار فريق التمثيل الملائم، فإنه يهتم بالقدرة الإبداعية للممثل على تطويع مواهبه وحيويته لفكرة كازان الإخراجية. والأمر الأول الذى يبحث عنه هو أن مظهر التمثيل يجب أن يكون حقيقيًا، والثانى هو أن يقوم المعنى المتضمن بضبط وتحديد العواطف التى تحيط بهذا المظهر، وأخيرًا فإنه يجب على الأداء أن يحافظ على مستوى معين من الحيوية، بمعناها المباشر والجنسى معًا.

إن تيرى مالوى ملاكم، وكما هو متوقع فإنه يحرك قدميه برشاقة ونعومة، إنه يصارع إيدى عندما تحاول استرداد بطاقة العمل لأبيها من تيرى، وحركات جسده تبدو كما لو أنه ثابت بقوة على حلبة الملاكمة، وأداء براندو تقوده هذه الصفة فى تيرى. كما كان ريموند فيتش فى "هلع فى الشوارع" مجرمًا صغيرًا يقوده دائما شخص ما من الذين حوله: زوجته، أو بلاكى، أو الشرطة، وريموند يستجيب دائمًا لهذه الشخصيات المسيطرة عليه، وعصبيته تتجلى على نحو جسمانى دائمًا. أما سينيكوجلو – من جانب آخر – فلم يكن شخصًا مطواعًا أبدًا فى "أمريكا، أمريكا"، إنه رجل أعمال ناجح، وعلى عكس ستافروس فإنه يحمل بداخله شعور الزهو بالنجاح، وتعبيراته الجسدية تعكس قوة وحيوية شخصيته، وعندما ننظر إلى أشقائه، الأكثر منه تواضعًا وتكيفًا، فإننا نفهم سبب نجاح تجارته، فهو فعال وناجح فى كل الأمور.

المستوى الثانى للأداء عند كازان هو النص المتضمن أو الهدف الداخلى. إن تيرى يبحث عن فرصة ثانية، وعن الخلاص من صورة الفاشل التى التصقت به بسبب ارتباطه بأخيه وطاعته له إلى درجة أن يخوض المعارك من أجل أن يزداد ثراء جونى فريندلى. إن تيرى يرى إيدى، الفتاة التى تربت على أيدى الراهبات، على أنها بداية

جديدة بالنسبة إلى شخص مثله. أما الهدف الداخلى عند ريموند فهو إرضاء الآخرين، إنه سوف يفعل أى شىء لكى يُرضى هؤلاء الذين يهتم بهم، وعندما تواجهه قوتان قويتان ومتعارضتان (على سبيل المثال: زوجته وبلاكى)، فإنه يصبح محطماً، وذلك هو جوهر أداء موستيل. أما مستر سينيكوجلو فهو رجل قلق تحت مظهر قوته، لقد أنجب أربع بنات، وكلهن على مستوى متواضع من الجمال، واهتمامه هو إذا ما كان سوف يستطيع أن يزوجهن أم لا، وإذا لم يستطع فإنه لن يكون لديه ذكر يحمل اسمه وبالتالى فإنه يفعل كل ما يستطيع ليشترى أزواجًا لبناته، وهذا هو السبب فى أنه يعرض مهرًا سخيًا، وفى شرائه شقة لستافروس وتومنا بالقرب منه، إنه رجل قوى الشخصية لكنه شديد الشوق إلى ضمان إتمام الزواج.

هناك سمة مهمة أخرى فى الأداء عند كازان، وهى الطاقة. ففى حالة تيرى، هناك خلف المظهر الجسمانى والهدف الداخلى توجد الطاقة الجنسية. وهناك مشهد شهير يلعب فيه تيرى بقفاز إيدى وهى تجلس على أرجوحة فى الملعب، بينما يحاولان تعميق الصلة بينهما، هذا المشهد حافل بما لا يصرح به بالقول، وإمساك تيرى بالقفاز يجسد رغبة تسرى خلال الأداء كله. وحتى فى مشهد تشارلى فى سيارة التاكسى فإن لدى تيرى بعدًا جسمانيًا، ومستوى من الحميمية ليست لها علاقة كبيرة بالمضمون السردى للحكاية، لكنها متعلقة بالتدفق الحيوى والأصيل لرغبة شخصية براندو فى هذا المشهد. وريموند، مثله مثل بلاكى، له لحظاته الخاصة، خصوصًا عندما يتعلق الأمر بشخص مريض مثل بولدى. وهو مثل بلاكى ملىء بالحيوية والحماس والتفاعل الجسمانى مع بولدى، وتكون النتيجة ساحرة إلى الدرجة التى يمكن أن تكون فيها مضللة، فإذا لم نكن نعرف أهداف ريموند، وهى معرفة سر بولدى من أجل بلاكى، فإننا نتصور تصورًا خاطئًا أن الرجلين عاشقان. أما مستر سينيكوجلو وابنته فليسا عاشقين، إنهما أب وابنته، لكن عندما تحتضن أباها بحثًا عن الحماية والأمان ضد المجهول (الزواج من رجل غريب عن العائلة)، فإن الأب يحتضن الابنة فى استحواذ عليها، إنه لا يريد أن يفقدها، وعندما يستحوذ عليها جسمانيًا (بالاحتضان الأبوى) فإنه يأمل فى أن تظل

ابنته المفضلة قريبة منه، لذلك فإنه يشترى لها زوجًا، ويعرض عليه أن يصبح فردًا من الدائرة الداخلية للعائلة. إن الممثل بول مان يظهر نزعة جنسية مع ابنته فى هذا المشهد. هل تجاوز الحد معها؟ نعم، لكن تلك واحدة من المناطق الخطرة التى يريد كازان أن يأخذ المتفرج إليها فى كل فيلم من أفلامه.

توجيه الكاميرا

كما ذكرت سابقًا فى هذا الفصل، فإن كازان يعبر عن فكرته الإخراجية بالتبادل بين أسلوب شديد المسرحية وأسلوب تسجيلى، وإن النموذج الذى اعتمد عليه فى "هلع فى الشوارع" يبدو أنه كان فيلم "إم" (١٩٣١) لفريتزلانج، وهو الفيلم الذى يدور حول معتدٍ على الأطفال يمثل خطرًا، مما يتطلب وسائل غير تقليدية للقبض عليه وتقديمه للعدالة. إن الخطر فى "هلع فى الشوارع" هو الطاعون الرئوى، ومرة أخرى فإن من الضرورى استخدام وسائل غير تقليدية للقبض على القاتل الذى يحمل جرثومة المرض. وعندما كان كازان يحاول أن يعبر عن خطر المرض استخدم أسلوبًا مسرحيًا، وعندما يتحول السرد إلى قصة بوليسية، مثل المشهد الأخير، فإن كازان تبنى تناولاً تسجيلياً. وداخل المشهد الافتتاحى المسرحى كانت الإضاءة تعبيرية، واللقطات تشكيلية وأسلوبية، وهنا فضَّل كازان اللقطات العامة والمتوسطة، فيما عدا كوشاك، الرجل المريض الذى يحمل جرثومة المرض، فقد قام بتصويره فى لقطات مقربة.

إننا نرى المبدأ نفسه يتم تنفيذه فى فيلم "على رصيف الميناء"، فمشهد مصرع جون دويل، وهو المشهد الافتتاحى، يتسم بالقوة الدرامية. إن الكاميرا توضع فى وضع مائل وخارج المركز، والإضاءة شديدة التباين، والزوايا المنخفضة جدًا المتبادلة مع الزوايا المرتفعة تضفى على المشهد إحساسًا مسرحيًا ديناميكيًا. أما مشهد الاتفاق على العمل الذى يأتى بعد ذلك بقليل، فإنه يوحى بإحساس تسجيلى لإضفاء الواقعية على الشخصيات والخيوط السردية العديدة الموجودة فى هذا المشهد.

وعندما نتحول إلى المقتطف من فيلم "شرق عدن" نكون أمام مشهد منهجي تماماً، إنه ليس مشهداً مسرحياً مثل المشهد الافتتاحي فى "على رصيف الميناء"، وإنما هو هذه المرة يتسم بالغموض. إن هناك رجلاً شاباً ذا ملابس أنيقة يتبع سيدة إلى المصرف فى الصباح الباكر وقد فتح المصرف أبوابه لتوه، كما أنه يتبعها فى عودتها إلى المنزل، وكل هذه المشاهد تأتى فى لقطات عامة، أما اللقطات المقربة فهى للأيدى مرتدية القفازات، ودفتر البنك، والقبعة، ووجه كيت تسقط عليه الظلال، ويتولد لدى المتفرج انطباع بأن كيت تختفى من شىء ما، وأياً ما كان هذا الشىء فإن وضع الكاميرا يضفى على كيت طابعاً سرياً غامضاً، إن الكاميرا تراقب كيت لكنها لا تجعلنا نرى عينيها، أما كل شىء آخر فيسير ببساطة وعلى نحو مباشر: الفتاة التى تنظف أرضية منزل كيت، والعامل الذى لا نراه حتى تناديه كيت، وحضورهما لا يوضح فقط من هو السيد فى هذا المنزل، لكنه يوضح أيضاً اعتماد الفتاة والعامل على كيت فى كسب قوتهما، إنهما ليسا صديقين أو ندَّين، إنهما موظفان، والعناصر البصرية توضح ذلك بأوضح ما يكون.

إن كال يقف منتصباً أمام العامل رغم أن العامل يبدو مسيطراً، ويبنى كازان اللقطة ليوضح لنا أن الرجل ليس بالقوة التى يبدو عليها، وأن الفتى أقوى مما يظهر. المشهد بسيط، ومع ذلك ينجح كازان فى أن يخلق انطباعات عن كل من كيت (إن لديها ما تخفيه) وكال (إنه أكثر من كونه صبياً، إنه شاب غاضب). واستخدام كازان للكاميرا يحافظ على وضوح السرد، ويجسد طبيعة الصراع فى علاقة كال وكيت. وهكذا فإن المشهد الافتتاحى ذا الطابع المسرحى يلقى المتفرج وسط الصراع المحورى فى الفيلم منذ اللحظات الأولى.

الدراما والحياة: إنهما ينصهران ويشكل الواحد منهما الآخر فى أفلام كازان، الذى كان جاداً وطموحاً فى فكرته الإخراجية. إن لشخصياته حضوراً وحياة غير عاديين، وهم يحتشدون بالصراع الداخلى. إن أفلامه فى أفضل لحظاتها توحى

بصراع لا يمكن حله بسهولة، وبحياة مليئة بالحيوية والالتزام والنزعات الجنسية، وشخصياته لا تتواءم دائمًا مع أمور حياتهم ولا تحل صراعاتهم، لكنها تترك لدينا شعوراً بأنها لن تكف عن المحاولة، كما لم يكف كازان فى كل أفلامه. لقد ظل يحاول من خلال المحاولات الدرامية (مسرحية، فيلم ، رواية) أن يحل صراعات الحياة التى نعيشها جميعًا، وتلك هى أهمية أفلام كازان وفكرته الإخراجية.

الفصل الخامس عشر

فرانسوا تروفو : الاحتفاء بالطفولة

مقدمة

كان فرانسوا تروفو متفرداً بين المخرجين، وكان معجباً بالعديد من المخرجين السينمائيين الكبار، مثل هيتشكوك وهوكس ورينوار، لكن المخرج الذى اختار تروفو أن يحاكيه صنع عدداً محدوداً من الأفلام، وهو جان فيجو صاحب فيلم "صفر فى السلوك" (١٩٣٢)، والذى احتفى بروح الطفولة، وهذه هى نفسها فكرة تروفو الإخراجية. لم يكن تروفو يعتبر الطفولة حالة مثالية، ولكنه رآها على حقيقتها. ولعل أفضل طريقة لنفهم رؤيته هو أن ننظر للعالم على أنه عالم نقى أو تم إفساده، وبالنسبة إلى تروفو فإن الطفولة حالة لم يتطرق إليها الفساد، حالة يكون فيها الإنسان الحقيقى غير مشغول بأى خطط، والطفولة خيِّرة لكنها تتميز أيضًا بالشقاوة العابثة، والطفل له نزعات جنسية كما أنه يعرف الحب، والطفل سعيد وحزين، الطفل ليس كائنًا مثاليًا أو كاملاً، لكنه ذات أصيلة وحقيقية وصادقة. لقد استكشف تروفو فى أفضل أفلامه تلك الحالة سواء عند الأطفال أو الكبار، وعندما كانت فكرته الحقيقية تتحقق، فإننا نرى حالة من المرح اللعوب ليست شائعة بين المخرجين، ولقد كان فيلليني وحده هو القادر على استخدام هذا المرح اللعوب بطرق إبداعية تشبه ما يصنعه تروفو.

لقد أصبح تروفو – مثل هيتشكوك – شخصية من شخصيات أفلامه، لكنه اتخذ خطوة أبعد من ذلك، فقد لعب تروفو دور المخرج فى فيلمه "تصوير ليلى خلال النهار" (١٩٧٢)،

ودور الطبيب فى فيلم "الطفل الشقى" (١٩٧٠). كما أن ستيفن سبيلبيرج الذى اختار دائمًا وجهة نظر الطفل فى أكثر أفلامه شخصية، قام باستخدام تروفو كممثل فى فيلمه الملحمى عن الفضاء الداخلى/ الفضاء الخارجى: "لقاءات قريبة من النوع الثالث" (١٩٧٧). وبهذا المعنى فقد أصبح تروفو مخرجًا ونجمًا مميزًا بتناوله الخاص لمادة موضوعاته فى أفلامه، وكان هذا التناول - فى كلمات بسيطة - هو الاحتفاء بالطفولة والتوحد معها. ويمكن تقسيم أعمال تروفو إلى ثلاث مجموعات:

(١) أفلام عن الطفولة وعن الطفل كشخص ناضج.

(٢) أفلام التحية والتكريم.

(٣) أفلام النساء. وفى مجموعة أفلام التحية والتكريم يمكننى أن أضع "اطْلق الرصاص على عازف البيانو" (١٩٦١)، و"العروس ترتدى الملابس السوداء" (١٩٦٨)، و"فهرنهايت ٤٥١" (١٩٦٦)، و"المترو الأخير" (١٩٨٠). أما بين أفلام النساء فتوجد أفلام "جول وجيم" (١٩٦١)، و"البشرة الناعمة" (١٩٦٤)، و"المخلص لك" (١٩٦٣)، وقصة "أديل إتش" (١٩٧٥)، و"المرأة الجارة" (١٩٨١). وسوف نركز على أفلام الطفولة التى تتضمن سلسة الأفلام عن شخصية أنطوان داونيل:"أربعمائة ضربة" (١٩٦٦)، و"قبلات مسروقة" (١٩٦٨)، و"فراش وإقامة" (١٩٧٢)، و"الحب الهارب" (١٩٧٨)، و"أنطوان وكوليت" (واسمه أيضًا "الحب فى العشرين") (١٩٦٢)، بالإضافة إلى أفلام "الطفل الشقى" (١٩٦٨) و"الرجل الذى عشق النساء" (١٩٧٧). وكل مجموعة من هذه المجموعات تبدو كأن لها تناولها الأسلوبى الخاص بها، وكانت أفلام الطفولة هى الأكثر مرحًا ولعبًا وتحررًا من القيود فى اختياراتها الأسلوبية، وهذه المجموعة الأخيرة هى التى سوف نركز عليها فى هذا الفصل.

وسوف نناقش فى هذا الفصل مقتطفات من أفلام "أربعمائة ضربة"، و"قبلات مسروقة"، و"الحب الهارب"، و"تصوير ليلى خلال النهار".

أربعمائة ضربة (١٩٦٦)

كان أول أفلام تروفو "أربعمائة ضربة" هو الأول فى سلسلة أفلامه التى تدور عن شخصية أنطوان دوانيل، التى قام ببطولتها الممثل نفسه، جان بيير لو، عبر عشرين عامًا. ومن خلال أربعة أفلام روائية طويلة وفيلم قصير، تتبَّع تروفو شخصية أنطوان منذ أن كان مراهقًا مضطربًا حتى صار رجلاً ناضجًا مشوشًا، وفى الفترة التى أصبح فيها أبًا، وصارت له علاقات متعددة، استطاع الطفل داخل الرجل أن يهزم اهتمامات النضج، وظل أنطوان حتى النهاية عصيًّا على الفهم، وغريب الأطوار، وصبيانيًا. إننا نقابل المراهق أنطوان فى فيلم "أربعمائة ضربة"، حيث يصور الفيلم الوقائع اليومية للمصاعب التى يواجهها أنطوان فى البيت وفى المدرسة. ولأنه لص صغير فقد تم إرساله إلى إصلاحية لتقييم الجانحين الأحداث (صغار السن)، وينتهى الفيلم وهو يجرى هاربًا من الإصلاحية. والمشهد الذى سوف نناقشه هو بداية الفيلم ونهايته. يبدأ الفيلم فى فصل دراسى، إن المدرس الصارم يغضب عندما يكتشف أن أنطوان مشغول بصورة امرأة من نتيجة حائط بدلاً من أن يركز على الدرس، فيأمر أنطوان أن يقف أمام السبورة بينما يخرج بقية التلاميذ فى الاستراحة بين الدروس، وعندما يعود التلاميذ، يستأنف المدرس الدرس، ويعطى أنطوان واجبًا مدرسيًا عقابيًا (فالمطلوب منه هو أن يكتب عدة مرات إقرارًا بأنه لن يفعل ما فعل مرة أخرى)، أما درس المطالعة والحفظ لبقية التلاميذ فهو قصيدة يضعها المدرس على السبورة، وبينما ينهمك المدرس فى الكتابة على السبورة يسخر أنطوان منه، ويبدأ تلاميذ آخرون فى إساءة السلوك والتمرد ضد صرامة مدرسهم. فى هذا المقتطف يتسم أنطوان بالمرح اللعوب القريب من الملائكية، وهو ليس غاضبًا. أما المشهد الأخير فيبدأ بمباراة كرة قدم فى الإصلاحية، ويعلم أنطوان أنهم سوف يرسلونه إلى إصلاحية أشد قسوة، ويهرب، ويتعقبه مدرب فريق كرة القدم، لكن أنطوان ينجح فى الإفلات منه، ويمضى جريًا نحو البحر، وعلى حافة الماء يبطئ فى جريه وينظر نحو الكاميرا، وينتهى الفيلم بكادر ثابت لأنطوان. إنه مشهد مفتوح، ويحتشد بالحركة، بينما كان المشهد الافتتاحى للمدرسة مغلقًا واستاتيكيًا.

قبلات مسروقة (١٩٦٨)

يبدأ فيلم "قبلات مسروقة" بأنطوان وهو يتم تسريحه من الجيش بسبب سوء سلوكه، ثم يمضى السرد إلى تصوير أول الأعمال التى مارسها وبدايات حياته العاطفية، وينتهى الفيلم بتنامى الجدية فى علاقته بصديقته كريستين. والمشهد الأول الذى سوف نناقشه يبدأ بتجربته الأولى فى العمل كموظف فى فندق صغير، وهو ساذج فى تصرفه مع رجلين يكذبان عليه ليعرفا منه رقم غرفة امرأة تنزل فى الفندق، إن أنطوان يصدق قصتهما، وعندما يفتح باب الغرفة يكتشف أن المرأة فى الفراش مع رجل، وأحد الرجلين اللذين تركهما يدخلان الغرفة هو زوج المرأة، أما الآخر فهو مخبر خاص. وتؤدى غلطة أنطوان إلى فصله من عمله، لكن المخبر الخاص يعرض عليه أن يمتهن مهنة جديدة بأن يصبح مخبراً خاصاً، وفى المشهد التالى سوف يمارس أنطوان تحرياته بتعقبه لامرأة جميلة. إنها تراه وتشكوه لشرطى، وهكذا فإن أنطوان ليس مخبراً خاصاً واعداً تماماً.

الحب الهارب (١٩٧٨)

يصور ثالث أفلام تروفو عن شخصية أنطوان دوانيل "فراش وإقامة" (بعد فيلمه الثانى "قبلات مسروقة") زواج أنطوان من كريستين، وميلاد طفلهما، وخيانة أنطوان لزوجته (مما سوف يؤدى إلى الانفصال). يبدأ "الحب الهارب" بطلاق أنطوان من كريستين، وقد أصبح ابنهما الآن فى العاشرة من عمره، وقام أنطوان بنشر رواية عن سيرته الذاتية. إن أولى صديقاته كوليت، والتى ظهرت فى فيلمه القصير "أنطوان وكوليت"، تعاود الظهور هنا، وهى الآن محامية تعانى من مشكلات عاطفية، وتتنغزل قصتها مع قصة أنطوان، وتظهر بادرة عابرة لإمكانية عودة العلاقات بينهما مرة أخرى لكن ذلك لا يحدث، وفى النهاية تعود كوليت إلى حبيبها زافيير، شقيق سابين، التى أصبحت هى صديقة أنطوان الحالية.

وسوف نبدأ فى هذا المقتطف بأنطوان وهو يوصل ابنه إلى محطة القطار حيث يسافر إلى معسكر صيفى، إن كوليت موجودة أيضاً فى محطة القطار لكى تستقله إلى إكسان بروفانس، لكنهما لا يريان بعضهما البعض فى البداية. إن أنطوان يتصل بسابين ليخبرها أنه لن يستطيع أن يراها الليلة، وهى تلومه على أنه لم يفكر فى دعوتها لتذهب معه إلى المحطة لكى تلتقى بابنه، ويدافع أنطوان عن نفسه ويشعر بالتشتت. ويبدو الأمر معقداً تماماً أمام ابنه ألفونس، وفى الحقيقة أن الأمر شديد التعقيد على أنطوان نفسه. ولشعوره بأن كرامته قد أهينت، يندفع بعيداً عن الهاتف، ويوجه النصح لألفونس الذى لا يتدرب كثيراً على العزف على آلة الفيولينة لكى يصبح موسيقياً عظيماً، ويحذره أبوه من أنه لو لم يتدرب بما فيه الكفاية فسوف يفشل ويصبح ناقداً موسيقياً.

سوف تأتى كوليت من القطار القادم من الجهة الأخرى، وهى تحمل كتاب أنطوان "الحب ومشكلات أخرى"، وتحاول أن تلفت انتباهه لكنها لا تنجح إلا فى لفت انتباه ألفونس، الذى يحذر أباه من أن امرأة فى القطار الآخر هى جاسوسة، لكن أنطوان لا يعير ما قاله ابنه انتباهاً ويقول له وداعاً، وعندما يستدير لكى يرحل فإنه يرى كوليت أخيراً، لكن قطارها يكون قد بدأ فى التحرك خارجاً من المحطة، وعندما تتأكد أنه رآها تشير له بالكتاب، فيندفع أنطوان لكى يلحق بالقطار الذى يغادر المحطة، رغم أن كوليت لم تره وهو يفعل ذلك.

إنها تقرأ الكتاب فى عربة النوم بالقطار، ويقطع الفيلم إلى لقطات من فيلم "الحب فى العشرين"، التى تركز على علاقتهما منذ ستة عشر عاماً مضت، إن هذه اللقطات القصيرة تتضمن أول مرة يرى فيها أنطوان كوليت فى حفل موسيقى، ومخاوفه عن الاقتراب منها، واللقاء الأول مع الآباء، كما تتضمن مقتطفاً عن أن أنطوان أصبح جاراً لعائلة كوليت، ثم تنتقل اللقطات إلى علاقة أنطوان وكريستين، والمغازلة بينهما، ثم الزواج. إن كل هذا متضمن فى كتاب أنطوان. وأخيراً يصل حمَّال القطار حاملاً ورقة إلى كوليت، تخبرها أن شخصاً ما فى انتظارها فى عربة الطعام. إنها متأكدة أنه زافيير، ولكن بدلاً من ذلك تجد صديقها القديم، وهنا ينتهى المقتطف الذى سوف نناقشه.

تصوير ليلى خلال النهار (١٩٧٢)

المقتطف الأخير هو من فيلم "تصوير ليلى خلال النهار"، وهو الفيلم الذى صنعه تروفو عن صناعة الأفلام. إن الفيلم يسجل يوميات إنتاج فيلم، وتلك هى حبكة الفيلم، رغم أنه يركز على العلاقات بين الممثلين وطاقم العمل. إن النجوم القدامى والممثلين الجدد وطاقم الفنانين والفنيين يدخلون فى علاقات متداخلة يمكن وصفها بأنها أوبرا صابون(*). إن العجوز الأنيق ألكساندر (جان بيير أومون) يقرر- بعد عدة زيجات - أنه شاذ جنسيًا، والممثلة الإيطالية العظيمة سيفرين (فالانتين كورتيزى) لا تستطيع حفظ سطور حوارها، والممثل الشاب ألفونس (جان بيير لو) يتصرف بطريقة صبيانية تجعل من الصعب الاعتماد عليه أو التنبؤ بتصرفاته، والنجمة الأجنبية جولى (جاكلين بيسيه) تتسم بالرقة، والعمل الشاق، والكرم إلى الدرجة التى توقع بها نفسها فى مشكلات عاطفية. أما المخرج (فرانسوا تروفو) فيعانى من كوابيس حول أفلام مخرج آخر يجعلها معياره فى قياس أفلامه هو شخصيًا، والنكتة هنا هى أن هذا المخرج الآخر هو فرانسوا تروفو وليس غيره. كما أن الممثلين يمثلون وفقًا للأنماط العامة: رجل المشاهد الخطرة (دوبلير المشاهد الصعبة) فحل، والمشرفة على الاسكريبت براجماتية ("إننى قد أترك رجلاً من أجل فيلم، لكننى لا أترك أبدًا فيلمًا من أجل رجل")، أما رجل الإكسسوار فيعانى من الإمساك المزمن، والمنتج شديد النعومة واللزوجة. إن تروفو استخدم صناعته فيلمًا لكى يحتفى بصناعة الأفلام، ويضفى المسحة الإنسانية على الناس المبدعين الذين اختاروا صناعة الأفلام مهنة لهم.

والمشهد الذى سوف نركز عليه هو موت شخصية باميلا فى حادث سيارة، ويبدأ المشهد مع ليليان صديقة ألفونس وهى تودعه قبل الذهاب إلى العمل، إنه يعتقد أنها سوف تغيب لبضع ساعات لكنه كان على خطأ، فعندما كانت فتاة الاسكريبت (ناتالى باى) متوجهة إلى مكان التصوير فى هذا اليوم، تتعطل سيارتها، ويتوقف رجل الإكسسوار

(*) (على طريقة المسلسلات التليفزيونية العاطفية والميلودرامية الأمريكية - المترجم).

بيرنار لكى يساعدها فى تغيير إطار السيارة، وتقوم هى بالاغتسال فى بحيرة قريبة، ثم يقرر الاثنان أن يمارسا الجنس، لذلك فإنها تصل بالكاد فى الموعد إلى المكان الذى سوف يتم فيه تصوير حادث السيارة. إن رجل المشاهد الخطرة يقوم بالإعداد للتصوير، ويتم تصوير المشهد من عدة زوايا، وينجح تصوير المشهد. وينتهى المشهد مرة أخرى فى موقع التصوير بينما يغادر رجل المشاهد الخطرة، لكنه سوف يذهب إلى ليليان صديقة ألفونس. لكن جولى النجمة الأجنبية تخبر ليليان بأن ذلك سوف يجرح ألفونس، وأنه يجب عليها أن تخبره بما يجرى فوراً، لكن ليليان ترد بلا اهتمام بأنها سوف تترك ألفونس لأنهم كانوا يتعاقدون معها للعمل لإرضاء ألفونس، ولأن ألفونس أصبح غير محتمل فهى لا تريد أن تتعلق به طويلاً، وعلاوة على ذلك فإنها تعيش علاقة حب، ثم ترحل مع رجل المشاهد الخطرة.

تفسير النص

على الرغم من أن تروفو يركز على الاحتفاء بالطفل، فإنه لا يصور الطفل على أنه ضحية لشخص ناضج، وإنما هو حالة يتعذر فيها كبح جماح الروح، وقد تتخذ تلك الروح شكل النبل، مثل فيلم "الطفل الشقى"، لكن الطفل فى الأغلب يكون وغداً أكثر منه نبيلاً. ورغم أن الطفل يعتمد على أشخاص ناضجين مثل الآباء أو المعلمين، فإن الطفل عند تروفو يشعر بالاستقلال والاعتماد على النفس، فهو المركز فى كل شىء يخصه. وبهذا المعنى فإن طفل تروفو يختلف تماماً عن الطفل عند كين لوتش فى "طفل الأربعاء" (١٩٦٩) أو الطفل عند لين رامزى فى "صائد الفئران" (٢٠٠٠)، فهؤلاء الأطفال ضحايا للعالم الناضج، لكن طفل تروفو ليس ضحية أبداً. لذلك فإننا يمكن أن نُعجب بالطفل فى أفلام تروفو، ولكننا لا نتعاطف أو نتوحد بالضرورة مع هذا الطفل. إننا نرى أطفال تروفو وهم يحتلون عالمهم الخاص، غير مبالين بإذا ما كانوا ينتهكون قواعد السلوك الخاصة بعالم الكبار. وعندما يكبر أطفال تروفو، لا تتغير نظرتهم إلى العالم، فشخصياته لا تزال تقيم فى عالمهم الخاص، سواء كانت متوائمة مع هذا العالم أو غير

متوائمة معه. لقد كانت تلك هى الرؤية التى حملها معه أنطوان فى "قبلات مسروقة" و"الحب الهارب"، وهى أيضًا الرؤية السائدة عند شخصيات الرجال فى فيلم "تصوير ليلى خلال النهار".

لكن النساء فى هذه الأفلام يتم تصويرهن على نحو مختلف، فشخصيات مثل كريستين فى "قبلات مسروقة" و"الحب الهارب"، وسابين وكوليت فى "الحب الهارب"، هن جميعًا أكثر معرفة وشرفًا من أنطوان وزافيير. إن الرجال أطفال كبار، يميلون إلى الحذر والكتمان والمكر والخداع فيما يخص أمور الالتزام، أما النساء فتبحثن عن العلاقات المستقرة بينما يهرب الرجال من مثل تلك العلاقات.

كما أن الرجال يبدون غير مستقرين فى أعمالهم، فأنطوان الذى نشر رواية يعمل الآن فى مطبعة، وزافيير يملك مكتبة، والممثلون والمخرج فى "تصوير ليلى خلال النهار" اختاروا أيضًا ميدانًا إبداعيًا، لكن ألفونس والمخرج لديهما مخاوف ومشاعر القلق التى تهدد بتدمير التزامهما بعملهما.

ومن خلال تفسير النص، فإن من المهم أن تمثل رؤية الرجال والنساء تأكيد إدراك محدد من تروفو لطبيعة كل منهما، لذلك فإن تروفو يركز على تطور العلاقات، أو العجز عن تطور هذه العلاقات، ومن خلال ذلك يلقى الضوء على دور كل من الطرفين داخل هذه العلاقة. ونظرة تروفو إلى الرجال على أنهم أطفال مهتمون بذواتهم ومخادعون هى نظرة مستمرة فى الأفلام الأربعة التى أخذنا المقتطفات منها.

وإن جزءًا من السحر فى شخصية هؤلاء الرجال يكمن فى صبيانيتهم، ومقاومتهم المتحمسة لقبول المسئولية الناضجة. والاستراتيجية الثانية عند تروفو هى الكشف عن سخط هؤلاء الرجال من العلاقات الجادة النزيهة، ففى "قبلات مسروقة" و"الحب الهارب" لا يتوقف أنطوان عن الاتصال بكريستين وسابين ليلقى إليهما بالأعذار فى أن يخلف مواعيده، إنه ينسى العهود التى قطعها، وهو يبتعد عن قبول المسئولية عما قرر هو نفسه أن يفعله (وهو ما تعتبره صديقته نوعًا من السلبية)، وهو دائمًا يتحول إلى الموقف الدفاعى، لكنه لا يتوقف عن محاولة التواصل، وبكلمات أخرى فإن أنطوان

يحاول دائمًا أن يفعل الشيء الصحيح لكنه يخفق بسرعة. والاستراتيجية الثالثة التى يستخدمها تروفو لكى يجذبنا إلى هؤلاء الرجال الأطفال هى أن يلفت انتباهنا إلى طموحاتهم الفنية، فهذه الشخصيات لا تعرف الامتثال أبداً لكى تتلاءم مع العالم الاقتصادى، لكنهم ربما يتلاءمون مع العالم الإبداعى حيث يكمن هناك قدر كبير من التسامح مع المخيلة الإبداعية (بما فيها الكذب). كما أن تروفو تلاعب بالأنماط الفيلمية لكى يجعل هذه الشخصيات تجذبنا بدلاً من أن تحبطنا. وبلا شك فإن "أربعمائة ضربة" فيلم ميلودرامى جاد، لكنه أيضًا فيلم عن طفل غير متوائم مع العالم (الذى يفرضه الكبار). وإذا كان نمط الميلودراما لا يصلح لشخصية أنطوان عندما صار ناضجًا، فإن تروفو تبنى نمط كوميديا الموقف فى "قبلات مسروقة"، و"فراش وإقامة"، و"الحب الهارب"، وتعامل مع أنطوان على أنه شخصية تتواءم مع عالم الكبار لكنه لا يكف عن المحاولة.

ومن خلال إضفاء المسحة الدرامية على هذين العالمين – عالم الطفولة وعالم النضج – قام تروفو بإعطاء عالم الطفولة قيمة إيجابية جذابة أكثر مما أعطى لعالم الكبار. وفى فيلم "قبلات مسروقة"، تم تصوير الرؤية الشابة للعالم عند أنطوان من خلال مرحه اللعوب فيما يتعلق بمشاعره تجاه كريستين، وكلما ذهبا إلى قبو النبيذ فى منزل والديها فإنه يختلس منها قبلة، وعندما بدأ فى ممارسة عمله الجديد كمخبر خاص، فإنه يبدو مرة أخرى مرحًا لعوبًا عندما يتتبع امرأة فى الشارع. ومع ذلك فإن حياة الكبار مليئة بالناس غير المخلصين: فأنطوان يلتقى مصادفة بوالد كريستين عندما يزور ماخوراً، وزوجة زبون أنطوان أكثر اهتمامًا بأنطوان الذى لوَّعه الحب بالمقارنة باهتمامها بزوجها. لكن سمات عالم الكبار لا تنتهى عند الخيانة، فعلى سبيل المثال يأتى زبون أنطوان إلى وكالة التحرى الخاصة لكى يعرف لماذا لا يحبه الناس. وبالطبع فإن هناك الموت (فى عالم الكبار)، فالمخبر الخاص الذى يشجع فى البداية أنطوان على أن يدخل عالم التحرى الخاص، هذا المخبر يسقط ميتًا عندما كان يستجوب شخصًا فى مهمة يحقق فيها.

وفيلم "الحب الهارب" أيضًا يحتشد بوجهة نظر مماثلة عن عالم الكبار. إن كوليت تعانى من استغلالها جنسيًا، وأختها الصغرى لقيت مصرعها فى حادث سيارة، وفشل زواجها، وهى لا تثق فى الرجل الذى تحبه. ولا يختلف أنطوان عن ذلك كثيراً، فهو يغير الحقائق تمامًا فى كتابه الذى يزعم أنه سيرة ذاتية، وهو يكذب على صديقته سابين كما أنه ليس صريحًا مع زوجته أم ابنه التى سرعان ما سوف يطلقها. إن أنطوان لا يستطيع أن يكون صريحًا وأمينًا إلا مع ابنه ذى السنوات العشر، وهو ما يعنى أن النضج يعنى أن يمارس المرء الكذب، أو الخدع، أو فى أفضل الأحوال يمارس المكر فى كل تعاملاته، وتلك هى نظرة تروفو إلى عالم الكبار وسلوكهم.

لكن هذا الانقسام (بين عالم الأطفال والكبار) يبدو مختلفًا قليلاً فى فيلم "تصوير ليلى خلال النهار"، فهنا تكون صناعة الفيلم هى اللعب المرح، وسلوك كل الكبار فى الفيلم يتسم بالأنانية وتدمير الذات. إن صناعة الفيلم، التى تعنى جعل الخيال متجسداً، هى عمل طفولى مرح لعوب، وإعادة بناء للواقع، بينما الحياة الحقيقية (حياة الكبار) مغامرة فاشلة. ويجب أن أشير إلى أن تيمة السمو بقيمة الطفل فى نفس الوقت الذى يتم فيه فضح زيف الشخص الناضج المتوائم مع حياة الكبار، هى تيمة رومانسية تمامًا تعاود الظهور فى أفلام تروفو. ورغم أن تروفو يستكشف الجانب المظلم من هذا الإدراك الرومانسى، مثلما فعل فى فيلم "قصة أديل إتش" و"المخلص لك"، فإنه كان فى الأغلب يؤمن بالرومانسية وعلاقتها بالطفل بداخلنا جميعًا.

إدارة الممثل

قليلون من المخرجين هم الذين يختارون ممثليهم تبعًا النمط، حيث يكون مظهر الممثل جوهريًا بالنسبة إلى الدور وبالتالى إلى أداء الممثل. ورغم أن تروفو كان يعمل غالبًا مع ممثلين موهوبين حقًا مثل أوسكار فيرنر وجان مورو، فإنه فى الأغلب كان يختار ممثليه من أجل مظهرهم، وكان من بين الممثلين المفضلين عنده فرانسواز دورلاك، وكاترين دينيف، وناتالى باى، وفانى أردان. وإذا قرأت سيرة حياة تروفو

التى كتبها أنطوان دبيك وسيرج توبيانا (بعنوان "تروفو"، دار نشر نوف، ١٩٩٩)، فسوف تكتشف أنه كان لتروفو علاقات طويلة مع بطلاته أو تزوج بعضهن، وهكذا فقد امتزجت الحياة وصناعة الأفلام.

وماذا عن "الأنا الأخرى" لتروفو: جان بيير لو، الذى ظهر فى ستة أفلام على الأقل من إخراج تروفو؟ لقد كان لدى لو مظهر مميز لرجل طفل يتسم بالحيوية، وبأسلوب مستثار فى الأداء، وإن المرء ليتصور أنه كان دائمًا يلعب شخصيته هو نفسه، ومع ذلك فإن لو قد توحد مع شخصية أنطوان دوانيل، كما توحدت شخصية دوانيل مع لو، حتى أن مسألة الأداء لم تعد مشكلة، كما لو أن تروفو كان يطلب من لو مجرد الظهور، وفى بعض الأحيان كان لو يبدو فى إلقاء جمل حواره كما لو أنه يقرأ من نص أو يرتجل. لقد كان يظهر كما لو كان طبيعيًا ولا يمثل، برغم أن أداءه الفظ فى شخصية ألفونس فى "تصوير ليلى خلال النهار" كان مقنعًا.

وفى هذا الفيلم يمكن أن نرى كيف يختار تروفو ممثليه تبعًا للنمط، ومع ذلك فإنه بالنسبة لممثلات أفلامه كان الإحساس بالأداء أكثر قوة، دوروتيا فى دور سابين، ودانى فى دور ليليان، وكلود جيد فى دور كريستين، فقد أعطت هؤلاء الممثلات جميعًا أداء ذا ظلال، ويتسم بالحيوية وتحديد الهدف. وعندما نضيف أداء النجمات مثل دورلاك، ودينيف، ومورو فإننا نحصل على أسلوب مختلف تمامًا فى الأداء، متخم بالمشاعر. كما قامت كل ممثلة من هؤلاء فى أدائها بالإيحاء بنوع من الحسية المستترة، مفتقدَة تمامًا فى أداء جان بيير لو. ولعل أقصى ما يمكن أن نقوله هو أن الممثلين من الرجال فى أدوار الشخصيات النمطية، مثل ميشيل لونسديل فى دور الزبون المكروه فى "قبلات مسروقة"، أو ألبيرت ريمى فى دور والد أنطوان فى "أربعمائة ضربة"، هؤلاء الممثلون أعطوا أداء قابلاً للتصديق فى نطاق ما يمكن أن نصدقه، بينما كان على ممثلين مثل "لو" أن يكتفوا فقط فى الظهور بشخصياتهم الحقيقية. لقد أضافت الممثلات شرارة وسببًا للوجود يجعلاننا نشعر بالرومانسية، وهن تقدن مسار التطور الدرامى لهذه القصص أكثر مما يفعله الرجال.

لقد كان الأداء عند تروفو يميل إلى أن يقع فى مجال ضيق، وكان النمط مهمًا، والحضور أكثر أهمية. وكانت جاذبية الشخصية (الكاريزما) عند الممثلات، بالإضافة إلى أدائهن، تمثلان ترياقًا مضادًا للرجال الذين اتخذوا أسلوبًا فى التمثيل أقرب إلى التكلف، كما لو أن شخصيات الرجال قد قررت أن تأخذ الأمور بالتقريب وليس بالحسم، وابتعاد هذه الشخصيات عن تجسيد الدافع وراء تطور السرد يبدو أنه الأسلوب الأساسى لأداء الرجال المتكلف فى الأفلام الأربعة التى ناقشناها.

توجيه الكاميرا

كان تروفو واحدًا من مخرجى "الموجة الجديدة"، لذلك فقد أعطى اهتمامًا كبيرًا بأن يكون مخرجًا مبدعًا ومختلفًا عن رواد صناعة السينما الفرنسية الذين كانوا يعتبرون آنذاك رجعيين وعتيقى الطراز. أما بالنسبة إلى أبناء جيله فقد أثبت تروفو أنه أقل غرابة من لوى مال، وليس ذهنيًا مثل جان لوك جودار، ولا يدور فى أجواء الأنماط الفيلمية مثل كلود شابرول، وبدلاً من ذلك كله استطاع أن يجد طريقة الخاص.

ومن السمات المميزة للجانب البصرى عند تروفو استخدامه للقطع القافز **jump cut** أكثر من أدوات الإيقاع السردى التقليدية خلال قيامه بمونتاج أفلامه. لقد استخدم القطع القافز فى مشهد اكتشاف الزوجة الخائنة فى "قبلات مسروقة"، وبدلاً من القطع الذى يحقق الاستمرارية إلى لقطة مقربة لرد فعل أنطوان على أنه تم خداعه على يد المخبر السرى، فإن المشهد يعتمد على القطع القافز لكى يضعنا فى موقف أنطوان، فالقطع القافز يخلق حالة من التشوش والمفاجأة، فى محاكاة لمشاعر أنطوان فى تلك اللحظة، كما أنه يخلق هذا الإحساس دون اللجوء إلى تصوير رد الفعل الصريح من خلال القطع التقليدى إلى لقطة مقربة لأنطوان.

كما استخدم تروفو الكاميرا المتحركة بحرية ولكن لتحقيق تأثير مختلف، فعندما يمارس أنطوان أعمال التحرى فى شوارع باريس فى "قبلات مسروقة"، فإنه يستخدم

حركة اللقطة الذاتية الكلاسيكية خلال المشهد، فهنا يتبع أنطوان شخصًا، والتشويق المتضمن يتم التعامل معه فى نوع من المفارقة الساخرة، عندما تكتشف المرأة أن هناك من يتعقبها وتستنجد بشرطى.

وحركة الكاميرا الأكثر موضوعية التى تتبع أنطوان المراهق حتى ساحل البحر فى "أربعمائة ضربة" هى حركة عاطفية غنائية lyrical تمامًا بسبب الطول الزمنى للقطات، وهنا تتدفق اللقطات المتحركة الواحدة بعد الأخرى لكى تخلق تتابعًا ممتدًا. وقبل أن يهرب أنطوان من مباراة كرة القدم يوجد مشهد لأم أنطوان فى يوم زيارة ابنها فى الإصلاحية، لكن الرسالة فى هذا المشهد هى اللوم القاسى (تجاه الأم)، فأنطوان سوف يتم إرساله إلى إصلاحية أكثر صرامة، وزوج أمه قد رفضه تمامًا، ويبدو أن الأم فعلت ذلك أيضًا. إنه مشهد يجسد شعورا عميقا بالهجران، لذلك فإن اللقطات الغنائية المتحركة لأنطوان وهو يجرى إلى البحر تُصوِّر بقدر كبير من الجمال تصرفه الشجاع المتمرد ضد السلطة، والغنائية هنا توازن الألم الذى شعرنا به فى المشهد السابق. إن أنطوان هنا يبدو وكأنه يطلق العنان للطاقة التى تجعله حرًا.

وفى المشهد الافتتاحى من "أربعمائة ضربة"، أُستخدمت الكاميرا المتحركة على نحو مختلف، فهى هنا قلقة، إنها تتحرك فى البداية وهى تحاول أن تبحث عما يحدث فى الفصل الدراسى، إن الكاميرا المتحركة تتبع الصورة المنتزعة من نتيجة الحائط من طالب إلى آخر حتى تنتهى إلى درج أنطوان، وعند هذه النقطة يراه المدرس ويعاقبه. إن الكاميرا تستمر فى الحركة حول الفصل ثم إلى خارجه خلال الاستراحة بين الدروس. إننا لا نعرف على وجه الدقة ماذا تبحث عنه الكاميرا، لكن الكاميرا تستمر فى الحركة فى الفصل فى الوقت الذى يأمره المدرس بأن يمسح مِنْ على السبورة ما كتبه خلال الاستراحة. إن هذه الكاميرا المتحركة الباحثة عن شىء ما تخلق فى الذهن تداعيًا لإحساس المفاجأة وعدم القدرة على توقع ما سوف يحدث. وبدلاً من أن يعتمد تروفو على القطع السريع، أو اللقطات البعيدة عن السياق cutaway، فإنه اعتمد على أسلوب حركة الكاميرا لكى يخلق التوتر فى المشهد.

وهناك سمة بصرية مميزة أخرى عند تروفو، هى أنه يبدو مفضلاً اللقطات العامة والمتوسطة على اللقطات المقربة. لقد كان يستخدم لقطات مقربة قليلة، لذلك كان بناء المشهد عنده يميل إلى استخدام عدد أقل من اللقطات، وهى لقطات طويلة زمنيًا، كما يميل إلى تناول أقرب إلى النزعة الأدبية فى تتابع المشاهد. لقد ناقشت مشهد الفندق فى فيلم "قبلات مسروقة" عندما يفقد أنطوان عمله الأول، وهناك مثال ثانٍ لمشهد القطار فى فيلم "الحب الهارب"، فنحن نعلم أن أنطوان وكوليت موجودان فى محطة القطار لأن الحركة البانورامية للكاميرا من أحدهما للآخر أكدت لنا وجودهما فى مكان واحد، ونحن نعلم أيضًا أنهما لم يريا بعضهما البعض. وبهذه الطريقة فإنه سوف يكون لدينا حدثان متوازيان، الأول لأنطوان مع ابنه، والآخر لكوليت. إننا نخمن أنهما سوف يتقابلان فى النهاية، وبالفعل يتحقق ذلك، لكن تروفو يجعل هذا اللقاء أكثر تأثيرًا بالقطع خارج السياق cutaway للقطات من ماضيهما من خلال الكتاب الذى تقرأه كوليت والذى كتبه أنطوان كسيرة ذاتية له: "الحب ومشكلات أخرى". وفى هذه اللقطات من خارج السياق، نرى فى زمن قصير أنطوان وكوليت وتطور علاقتهما. وباستخدام تلك القصاصات من أفلامه السابقة استطاع تروفو أن يغزل قصة كل من أنطوان وكوليت الشخصيتين مع عمل فرانسوا تروفو كمخرج سينمائى. إنه يمارس اللعب المرح، تمامًا كما كان يفعل فى استخدامه للكاميرا المتحركة فى "قبلات مسروقة" و"أربعمائة ضربة".

وسواء كنا نعتقد أن تروفو كمخرج كان يحتفى بصناعة الأفلام، أو بأشواق الشباب الرومانسية عند كل من كوليت وأنطوان، أو أشواق النضج لأنطوان وكوليت فى علاقة رومانسية فى حياتهما الراهنة، فإن النتيجة النهائية لاستراتيجية السرد البصرية، مثل استخدام الحدث المتوازى أو القطع إلى لقطات خارج السياق، هذه النتيجة النهائية تصبح أعظم. لقد فاجأنا تروفو بلعبه المرح تجاه هذه التقنيات، كما أثارنا بهذا السرد الذى يتضمن الحنين إلى الماضى، وهذا هو الهدف الحقيقى لاختياراته البصرية: المفاجأة والمتعة.

لقد كان ممكنًا لتروفو أن يستخدم سرعة الإيقاع عندما يختار ذلك، ففى العديد من مشاهد "تصوير ليلى خلال النهار" استخدم مونتاجًا سريعًا من اللقطات المقربة لكى يوضح لنا طبيعة تفاصيل صناعة الأفلام: الإضاءة، والكاميرا، والحدث، كما استخدم اللقطات الطويلة زمنيًا لكى يبدأ الفيلم وينهيه، وقد تم تنفيذ هذه اللقطات من خلال الكاميرا ذات العجلات أو فوق الرافعة، مرة أخرى لكى يصور لنا طبيعة تقنيات صناعة الأفلام.

لكن تروفو لم ينس أبدًا الهدف الظاهر للسرد والهدف الحقيقى له داخل كل مشهد. والمقتطف الذى وصفته فى جزء سابق من هذا الفصل عن مشهد الحركات الخطرة يركز على موت باميلا. إن الحركة الخطرة فى حد ذاتها هى مركز المشهد، وهى الهدف الظاهر للسرد، لكن الهدف الحقيقى له هو الكشف عن أن ليليان تهجر ألفونس من أجل رجل المشاهد الخطرة. يبدأ المشهد بلقطات متوسطة لألفونس فى الفراش بينما تودعه ليليان، إنه يؤنبها على ارتدائها ساعة شخص آخر، وهو يبدو غيورًا. إنها تحاول أن تطمئنه، لكنه يمسك بأعضائها التناسلية، وكأنه يستحوذ عليها. وهكذا فإن ألفونس الطفولى يصبح راضيًا (وإن كان يجب ألا يكون كذلك). إن كل تلك التفاصيل نراها فى سلسلة من لقطات متوسطة، ثم يأتى لقاء جويل وبيرنار، ثم مشهد الحركة الخطرة. وينتهى المشهد وليليان ترحل مع رجل المشاهد الخطرة، وتذهب جولى لكى تشكره على أنه جعل مشهد موت شخصيتها يبدو جيدًا. وعندها تخبره ليليان إنها راحلة معه، تصيح جولى متوترة وتتحدث بالنيابة عن ألفونس، بينما تقول ليليان إنها لا تستطيع أن تكون عشيقة وأما وأختًا وممرضة لألفونس، فهذا كثير عليها، علاوة على أنها تعيش علاقة حب. وكما فى المشهد الافتتاحى، تأتى سلسلة من اللقطات المتوسطة تقدم تفاصيل المشهد، خاصة ليليان وجولى. إن الهدف الحقيقى للمشهد هو إضفاء البعد الإنسانى العاطفى فى صنع الأفلام، وما قد يؤدى إليه من تحطم العلاقات وتحطم القلوب، وهذا الهدف يصل إلينا من خلال زمن فيلمى أكبر للعلاقة بين ألفونس وليليان،

ثم تحللها، مقارنة بالزمن الفيلمى المتاح للمشهد الخطر نفسه. والرسالة واضحة: هى أننا نقدر قيمة الناس الذين يظهرون فى الأفلام أكثر من الأفلام نفسها، وأن عملية صنع الأفلام وسيلة لجمع الناس معًا، وهذا اللقاء بينهم قصير لكنه ملئ بالمعنى مثل أى علاقات أخرى فى الحياة.

ورغم أن استراتيجيات الكاميرا التى تبناها تروفو استراتيجيات مرهفة وأحيانًا مفاجئة ومدهشة، فإنها توحى بفكرة المخرج، وتساعدنا فى التواصل مع هذه الفكرة بوسائل إبداعية مدهشة. لقد كان تروفو يحب اللعب المرح بهذه الوسائل البصرية القوية، وكان هذا نوعًا من الاحتفاء الذى يؤمن به.

الفصل السادس عشر

رومان بولانسكى : الشعور الوجودى بالوحدة

مقدمة

فى أفلام رومان بولانسكى تعانى الشخصيات الرئيسية من الهجران، ويكون السؤال هو إذا ما كانت تستطيع أن تستمر فى الوجود، وفى بعض الأحيان تكون الإجابة بالنفى مثلما هو الحال فى فيلم "المستأجِر" (١٩٧٦)، وفى أحيان أخرى تكون الإجابة بالإيجاب، لكن الشخصية تكون قد عانت من انهيار وجدانى كامل، كما فى فيلم "الاشمئزاز" (١٩٦٥)، أو تكون قد أصبحت حاملاً فى طفل الشيطان، كما فى "طفل روزمارى" (١٩٦٨)، ومع ذلك فإنه فى أحيان ثالثة تعيش الشخصية وقد أصابتها جروح أقل ظهوراً لكنها ليست أقل عمقًا، مثل فيلم "عازف البيانو" (٢٠٠٢) و"الحى الصينى" (١٩٧٤).

لذلك فإن السؤال المتواصل فى عالم بولانسكى هو المفارقة الوجودية فى أنه لو كان كل منا وحيداً فكيف يمكن أن نستمر فى الحياة أو نحافظ على أنفسنا؟ وهناك مخرجون آخرون اهتموا بهذه الأسئلة القاتمة، مثل إنجمار بيرجمان، وأندريه تاركوفسكى، وكريستوف كيسلوفسكى، ولكن كلاً من هؤلاء المخرجين قد أوحى أحياناً فى أفلامه أن من الممكن أن يكون هناك طريق للخلاص من هذه الوحدة، والبعد الدينى فى أعمال هؤلاء المخرجين يخلق مساحة للعزاء والسلوان، والاتحاد مع الآخر، لكن ليس ذلك هو الحال مع بولانسكى، المتفرد فى هواجسه حول طبيعة الوحدة، وفى قدرته أن يأخذنا – نحن المتفرجين – إلى فضاء من الوحدة.

وفى هذا الفصل سوف نكتشف أعمال بولانسكى وفكرته الإخراجية، واستخلاص فكرة هذا المخرج يتطلب نوعًا من الجهد الشاق لأن أعماله تتفاوت فى مدى شديد الاتساع. وإذا تأملنا نمطين فيلميين سادا فى أعماله، فيلم الرعب والفيلم نوار، فإننا قد نتصور أن فكرته الإخراجية هى تعرض الإنسان لأن يكون ضحية، وأفلام مثل "الاشمئزاز" و"طفل روزمارى" و"المستأجِر" هى بالتأكيد أفلام رعب، بينما أفلام "الحى الصينى" و"الطريق المسدودة" (١٩٦٦) و"القمر المر" (١٩٩٢) تتبع نمط الفيلم نوار. وإذا أضفنا إلى ذلك الفيلم الحربى "عازف البيانو"، والميلودراما فى "تيس" (١٩٨١)، وفيلم التشويق فى "سكين فى الماء" (١٩٦٢) و"الموت والآنسة" (١٩٩٤)، فسوف تتجسد أمامنا رؤية عن العالم هى فى أحد المستويات تصور الحياة مخيبة للآمال، والعلاقات على أنها سلسلة من الخداع والخيانة، بالإضافة إلى القوى التاريخية التى تتآمر ضد الفرد. هل هذه النظرة تتسم بالبارانويا (هوس الاضطهاد الممتزج بالشعور بالعظمة) تجاه الحياة، أم أنها ببساطة نظرة حداثية معاصرة فى مقابل القبول الرومانسى للحياة باعتبارها صراعًا أوليًا حيث يمكن البقاء الجسدى بينما يتعرض البقاء الروحى للخطر؟ إننا لو قبلنا هذه الرؤية للعلاقات والمجتمع والصراعات القومية، فإننا سوف نبدأ بالشعور بأن الحصاد الذى تحصده هذه الشخصيات هو أنها وحيدة وسوف تكون دائمًا كذلك. وإن ما يشكل فكرة بولانسكى الإخراجية هى كيفية تواؤم هذه الشخصيات مع تلك الحالة (من الوحدة)، وطبيعة وجودها داخل هذه الوحدة القاتمة.

ولكى يصور بولانسكى مثل تلك الحالة الكئيبة ويضفى عليها طابعًا وجدانيًا، فقد كان عليه أن يأخذنا عميقًا إلى جوهر شخصياته الرئيسية، ولكى ينجح فى ذلك فقد استخدم مجموعة من الاستراتيجيات التى تسمح للمتفرج أن يكون موجودًا بالمعنى الحرفى مع الشخصية. ومن هذه الاستراتيجيات معالجة صارمة ومباشرة للسرد، ومثل إيليا كازان فإن بولانسكى يتبنى معالجة قريبة من الحس التسجيلى فى تصويره للعالم المحيط بالشخصية، ولكى يصور الحياة الداخلية لها فإنه يعتمد على لقطات من وجهة نظر الشخصية أكثر من اعتماده على الأسلوب التعبيرى، وهو فى تبنيه لوجهة نظر الشخصية

يستبعد أية وجهة نظر أخرى أو وجهة النظر الموضوعية، أو حتى وجهة نظره، وتكون النتيجة منظوراً ذاتيًا تسيطر عليه الهواجس، من وجهة نظر الشخصية الرئيسية.

ومن السمات الأخرى لعالم بولانسكى هى أن تفصيلات معينة قد تخترق وجهة النظر الذاتية لتلك الشخصية الرئيسية، ليلفت انتباه المتفرج إلى أن الظروف قد تغيرت، وأن الزمن يمضى بلا عودة، مثل ثمرة البطاطس المتعفنة فى فيلم "الاشمئزاز"، أو لحظة الإعدام المفاجئ فى "عازف البيانو" لكى يصور تزايد سوء الظروف التى يعيشها اليهود فى وارسو.

وأخيراً فإن بولانسكى، مثل بيللى وايلدر وإيرنست لوبيتش قبله، يصنع أنماطًا فيلمية بطريقة كلاسيكية، ورغم أن المخرجين المعاصرين له، مثل فولكر شلوندورف وكريستوف كيسلوفسكى، آثروا الأنماط الغنائية، أو الحواديت الأخلاقية، أو المهزلة الساخرة، فإن بولانسكى كان أكثر كلاسيكية، بحيث يفضل استخدام الفيلم نوار، وفيلم الرعب، والأفلام الحربية، وتقاليد هذه الأنماط، فى مزج مستويات الحبكة والشخصيات بطريقة تطابق مواضعات كل نمط فيلمى، وتكون النتيجة أقل من أن تكون اقتباساً لنمط فيلمى بعينه. وعندما حاول بولانسكى أن يعدِّل من النمط الفيلمى، سواء فى طابعه العام أو فى الحبكة، مثل "قتلة بلا خوف لمصاصى الدماء" (١٩٦٨) أو "البوابة التاسعة" (٢٠٠٠)، فإن الفيلم أصبح أقل تأثيراً بكثير، والعكس صحيح أيضًا، فعندما صنع بولانسكى أفلام رعب كلاسيكية، مثل "الاشمئزاز" و"طفل روزمارى"، وأفلام نوار كلاسيكية مثل "الحى الصينى"، وميلودراما كلاسيكية مثل "تيس"، وأفلام حرب كلاسيكية مثل "عازف البيانو"، فإنه صنع أفلامًا كلاسيكية تعيش فى كل زمان، وتحمل أيضًا فكرته الإخراجية. وفى هذا الفصل سوف نناقش مقتطفات من أربعة أفلام: "طفل روزمارى"، و"الحى الصينى"، و"تيس"، و"عازف البيانو"، وفى كل فيلم منها سوف أحاول أن أختار لحظة الهجران، أو الوحدة المطلقة، التى تعيشها الشخصية الرئيسية.

"طفل روزماري" (١٩٦٨)

فى "طفل روزمارى" يبحث زوجان عن شقة قريبة من سنترال باك، إنهما يحبان الشقة التى اختاراها ويأخذانها، والمرأة الشابة روزمارى (ميا فارو) تتشوق أن يكون لها طفل، أما زوجها جاى (جون كازافيتيس) فهو حريص على تحسين حياته المهنية كممثل. إن مارى وجاى يقابلان جاريهما غريبىّ الأطوار مينى وورومان كاستيفيت (روث جوردون وسيدنى بلاكمر). إن الجارين العجوزين يرعيان المرأة الشابة التى سوف تحاول بعد فترة قصيرة من لقائهما أن تنتحر، وكلما أصبح للجارين دور مهم فى حياة الزوجين الشابين، فإن كلاً من روزماى وجاى يصبح مشغولاً بأهدافه الفردية، مما يزيد من إحباط روزمارى (لأن زوجها لا يريد إنجاب طفل بهذه السرعة)، لكن جاى أخيراً سوف يوافق أخيرا على إنجاب طفل. إن مينى تعطى روزماى قلادة عنق ساحرة عتيقة تحتوى على جذر نبات عطرى، وبها تكون جاهزة لأن تحمل (ولكن ليس من جاى)، وفى عشاء خاص أعده الزوجان الشابان، يأتى الزوجان العجوزان مينى وورومان بالحلوى، إنها جيلى الشيكولاته التى وضعا فيها مخدراً، وبعد أن تفقد روزمارى الوعى يجهزها جاى للاغتصاب الذى سوف يحدثه عن طريق الشيطان. ورغم أن جاى يزعم فيما بعد أنه هو الذى قام بالاغتصاب، فإن الحقيقة أنه عقد صفقة مع الشيطان أن يتطور الحمل بنفس سرعة تقدم حياته المهنية. ويحرص الزوجان العجوزان – اللذان يعبدان الشيطان – على أن يتولى أحد أطبائهما رعاية روزمارى فى حملها، ويقومان بالتخلص من كل العقبات، مثل هاتش صديق روزمارى، وفى النهاية تضع روزمارى طفلها الشيطان، وتدرك أنها كانت ضحية لكن غريزة الأمومة بداخلها تنتصر، فسوف ترعى طفلها. والتتابع الذى سوف نركز عليه هو هجران جاى لروزمارى مما يزيد من شعورها بالوحدة، ونجاح جاى كممثل (إن منافسه على الدور يصاب بالعمى فجأة)، والإعداد لحمل روزمارى. وينتهى هذا التتابع بالاغتصاب وما يحدث بعده، وادعاء جاى أنه مارس الجنس مع زوجته الغائبة عن الوعى، وتفسيره للخدوش على ظهرها بسبب الظلام وأن هذا الظلام زاد من هياجه الجنسى.

"الحى الصينى" (١٩٧٤)

سوف يكون المقتطف الثانى من فيلم "الحى الصينى"، الذى يدور فى لوس أنجلس خلال الثلاثينيات. يتم استئجار المخبر الخاص جيك جيتس (جاك نيكولسون) لكى يحقق فى خيانة زوج، هو هوليس مولوراى (داريل زويرلينج)، مسئول بلدية المدينة عن إدارة المياه، إن الزوجة إيفيلين مولوراى (فاى دوناواى) ليست هى التى استأجرت جيتس، فالتى استأجرته ليست إلا ممثلة تزعم أنها الزوجة، وهكذا فإن جيتس يجد نفسه فى مصيدة مثل مولوراى تماماً. إن جيتس يعرف أن مولوراى يرافق فتاة صغيرة فى السن، وسرعان ما سوف تستخدمه مسز مولوراى الحقيقية، ويتم اغتيال مستر مولوراى بعد أن يدلى بشهادته عن ممارسات غير عادية فى إدارة المياه.

ويجد جيتس نفسه مهدداً من كل اتجاه، وتستأجره مسز مولوراى الحقيقية لكى يكتشف ما حدث لزوجها، إنه يكتشف أن شخصاً ما يحول المياه من لوس أنجلس إلى الوادى، ويشترى الأراضى فى الوادى أيضًا، وتقوده الخيوط إلى والد إيفيلين مولوراى، وهو نواه كروس (جون هيوستون)، الذى يقوم هو نفسه باستئجار جيتس لكى يعثر على عشيقة مولوراى الصغيرة.

عند هذه النقطة يكون جيتس قد تورط عاطفيًا مع مسز مولوراى، وسرعان ما يكتشف أن العشيقة الصغيرة لزوجها هى الشقيقة الصغرى لإيفيلين مولوراى، لكنه سوف يكتشف أيضًا أن الفتاة هى ابنة إيفيلين. ولأنه يقف الآن فى صف مسز مولوراى، فإنه يحاول أن يساعدها على الهرب مع ابنتها/ شقيقتها. وفى الحى الصينى سوف تلتقى كل الأطراف، وتلقى إيفيلين مصرعها على يد الشرطة. ورغم أن نواه كروس هو الذى قتل هوليس مولوراى، فإنه رجل شديد الثراء ويفلت بجريمته مع ابنته الصغرى، وهكذا يجد جيتس نفسه عاجزاً بشكل مأساوى عن حماية حبه الجديد لإيفيلين مولوراى، ويقوده زملاؤه بعيداً وينتهى الفيلم.

التتابع الذى سوف نقوم بالتركيز عليه هو العلاقةٍ الحميمة المتنامية بين جيك جيتس وإيفيلين مولوراى، فبمجرد أن يذهب معها تتلقى اتصالاً هاتفياً، إنها تطلب منه أن يثق فيها وتقول إنها سوف تعود بسرعة. أما هو فقد كسر أحد مصابيح سيارتها الخلفية ليتمكن من أن يتبعها مستخدما هذه العلامة. إنه يراها تحذر العشيقة الصغيرة لهوليس مولوراى، فيواجهها داخل سيارتها، فتعترف أن الفتاة ليست إلا شقيقتها. إنه يصدقها، لكن الشرطة تنصب له كميناً لكى يستدعى إيفيلين مولوراى لاستجوابها فى مصرع إيدا سيشانز، الممثلة التى كانت انتحلت شخصية مسز مولوراى لكى تستأجر جيتس، كما أن إيفيلين مشتبه فى أنها هى التى قتلت زوجها. وعندما يواجهها جيتس تضطر للاعتراف له بأن العشيقة الصغرى هى فى الحقيقة شقيقتها وابنتها معاً، كما تعترف أنها قبلت طوعاً أن تكون لها علاقات جنسية مع أبيها، وأن الأمر لم يكن اغتصاباً. ورغم أن جيتس يعطيها وعداً بمساعدتها، فإنه فى واقع الأمر بدأ سلسلة من الأحداث أدت فى النهاية إلى موتها.

"تيس" (١٩٨١)

المقتطف الثالث هو من فيلم "تيس"، والفيلم يدورعن فتاة فقيرة تنحدر من عائلة نبيلة قديمة فى انجلترا خلال فترة الثورة الصناعية. وعندما يكتشف الأب السكير رب العائلة الكبيرة أن اسمه ديربرفيل هو اسم عائلة من النبلاء، فإنه يرسل طفلته الكبرى تيس (ناستازيا كينسكى) لكى تبحث عن أقاربهم الأثرياء، فربما يشترون منه اللقب، أو على الأقل قد يساعدون عائلته. إن تيس تذهب على مضض للبحث عن عائلة ديربرفيل، لتجد أنهم أثرياء بالفعل لكنهم فى الحقيقة ليسوا من أسرة ديربرفيل الحقيقية، فتلك العائلة اشترت اللقب كما اشترت الضيعة. إن الابن أليك (لى لوسون) فاشل ويرى فى "ابنة عمه" صيداً سهلاً. وعندما تحصل تيس على عمل فى مزرعة الدجاج بالضيعة، يطاردها أليك لتستسلم له أخيراً وهى فى حالة سكر خفيف. وسرعان ما تترك الضيعة عائدة إلى منزلها حيث تضع طفلاً يموت سريعاً بسبب مرضه. إن تيس ترى فى موت

الطفل عقاباً لها على العلاقة الجنسية بلا حب. وعندما ترفض الكنيسة المحلية دفن الطفل فى مدافنها لأنه ابن غير شرعى، فإن تيس ترى فى ذلك مزيداً من العقاب، وتترك المنزل وتذهب لتعمل فى مزرعة للألبان، وهناك يقع أنجيل (بيتر فيرث) ابن ناظر الضيعة فى حبها كما تقع هى فى حبه. إنه يريد أن يتزوجها، وهى تتمنع بسبب ماضيها، إنها تحاول أن تخبره بتاريخها المخزى لكنها لا تستطيع، كما أن أمها تنصحها بألا تخبره، إنها تكتب له خطاباً لكنه لن يقرأه أبداً لأن الخطاب اختفى تحت البساط، ثم تفقد تيس شجاعتها وتمزق الخطاب، ويتزوجان.

وفى ليلة زفافهما، يحكى لها أنجيل عن علاقة قصيرة أقامها مع امرأة أكبر منه سناً، ويسألها الصفح، فتفصح عنه، ثم تبدأ فى الاعتراف بقصتها وتطلب منه الصفح، لكنه لا يمنحه إياها، إنه يغضب ويشعر بأنه يتعرض للخيانة ويهجرها. إن تيس تعود إلى منزلها، ثم تبحث عن عمل، وتجد عملاً شاقًا ومهينًا. ويعثر عليها أليك الذى كتبت أمها له، ويعرض أن يرعاها وعائلتها، إن أباها معتل الصحة وسوف تفقد الأسرة منزلها عندما يموت، لكن تيس ترفض عرض أليك، غير أنه يعاود المحاولة. وعندما تُطرد العائلة من المنزل بعد موت الأب، يضطرون للحياة فى خيمة، عندئذ تلين تيس وتقبل أن تصبح عشيقة أليك.

ويعود أنجيل وقد اعتلت صحته، وعندما يتعافى يبحث عن تيس ويسألها الصفح، لكن قد فات الأوان، وعندما يرحل تشعر بالأسى فيوبخها أليك، فتقتله وتجرى فى أعقاب أنجيل، إنه يدّعى أنه سوف ينقذها، لكنه فى النهاية لا يستطيع وتعثر عليهما الشرطة وتقبض على تيس التى تقاد إلى السجن، وتتحقق العدالة بشنق تيس.

والمقتطف الذى سوف نستخدمه هو محاولة تيس أن تخبر أنجيل بماضيها قبل أن توافق على الزواج منه، وبرغم أنها تفشل فى إخباره قبل الزواج، فإنها تعى ضرورة أن تدخل علاقة الزواج بشرف، كما ينصحها القس فى حفل الزفاف. وفى تلك الليلة، وبعد اعتراف أنجيل لها، تعترف هى بدورها له وتفقده. إنه يذهب إلى البرازيل، تاركًا تيس لمصيرها. إن ذلك الجهد من جانبها لتحقيق الشرف، وما تلى ذلك من هجرانها، سوف يكون البؤرة التى نركز عليها فى مناقشتنا لفيلم "تيس".

"عازف البيانو" (٢٠٠٢)

المقتطف الأخير من فيلم "عازف البيانو"، والذى يبدأ بغزو ألمانيا لبولندا، وينتهى بنهاية الحرب. "عازف البيانو" هو فلاديسلاف سبيلمان (أدريان برودى)، العازف الشهير فى أنحاء العالم، وهو اليهودى الذى استمر على قيد الحياة فى الحرب بسبب أن اليهود والبولنديين والألمان، فى مواقف مختلفة خلال الحرب، قد قاموا بدورهم فى إنقاذ حياته. إن الفيلم عن بقاء سبيلمان على قيد الحياة، لكنه أيضًا عن كل أنواع الفقدان التى عانى منها. والتتابع الذى سوف نركز عليه هو محاولته فى عام ١٩٤٢ لكى يستخرج تصاريح العمل لأبيه، إن هذه المحاولة لا تؤدى إلا لتأخير النهاية الحتمية: ترحيل عائلة سبيلمان إلى معسكر للموت. وفى النهاية يجتمع سبيلمان، ووالداه، والأشقاء الثلاثة، فى محطة قطار مع مئات آخرين. وفى اللحظة التى كانوا فيها على وشك شحنهم داخل القطار، يقوم شرطى يهودى بجذب سبيلمان من الزحام ويشجعه على الهرب لأنه الشخص الذى يستحق الإنقاذ. لقد كانت تلك هى اللحظة التى افترق فيها عن أسرته التى كان يدفعونها لدخول القطار. إن جنديًا ألمانيًا ينزع آلة الفيولينة من يدى أبيه، وتكون تلك هى المرة الأخيرة التى يرى فيها عائلته. إنه يساعد يهوديًا آخر فى حمل الجثث على عربة جياد من المكان، ويطغى عليه شعور بالحزن والفقدان. إن حوله الموتى. إنه يبحث عن شقة صغيرة كانت عائلته تسكن فيها فى الحى اليهودى. إنها الآن خاوية إلا من بعض الأثاث، ويعانى سبيلمان الوحدة.

تفسير النص

فى ضوء تجربتنا عن فكرة المخرج، فإن من المهم الإيحاء القوى هنا بحالة الشعور بالوحدة عندما نعايش الشخصيات الرئيسية، وأهدافهم، وقوة الخصوم والحبكة، وهى العناصر التى تجتمع معا لكى تجعل الشخصية الرئيسية تعيش فى وحدة، أو بكلمات أخرى تجعلها ضحية. ولكى نفهم كيف تعمل الفكرة الإخراجية فى أفلام بولانسكى،

فنحن فى حاجة الآن إلى استكشاف علاقة المتفرج بالشخصيات الرئيسية وكيف يخلق المخرج حالة التعاطف أو التوحد معها.

فمن أجل تشجيع المتفرج على التوحد مع الشخصيات الرئيسية، فإن الاستراتيجيات الدقيقة (التفصيلية) يجب أن تركز على الشخصية، بينما تركز الاستراتيجيات الكبرى (العامة) على البناء السردى (أو الحبكة). إن للاستراتيجيات الدقيقة علاقة بطبيعة الشخصيات، وسواء كانت تملك جاذبية الشخصية أم أن بها نقاط ضعف فإن هناك طاقة تنبع منها بما يجعل المتفرج منجذبًا إليها. وهناك استراتيجية أخرى يستخدمها الكُتَّاب وهى اللحظة الخاصة التى تكشف عن حقيقة الشخصية، ولهذه الاستراتيجية جاذبية خاصة لأن المتفرج يشعر أنه حصل على الفرصة المميزة عندما تفصح الشخصيات عن نفسها له. أما الاستراتيجيات الكبرى فتستخدم الحبكة وشخصيات الخصوم لكى تضع الشخصية الرئيسية فى مكان الضحية. ليس هناك أحد بيننا يحب أن يكون ضحية، لذلك فإننا نأمل أن تتحاشى الشخصية أن تتحول إلى ضحية، والاستراتيجية التى يستخدمها بولانسكى هى تحويل الشخصية إلى ضحية بينما لا تفعل هذه الشخصية شيئًا لكى تتفادى ذلك، وبدلاً من ذلك فإن الحبكة والخصوم يجتمعان معًا لجعلها ضحية، وهذا هو ما سوف نناقشه الآن بالتفصيل.

فى "طفل روزمارى" تكون الحبكة هى جعل امرأة تحمل طفل الشيطان، وهدف روزمارى هى أن تحمل طفلاً، لكن عائلة كاستيفيت وزوجها جاى يقفان أمام رغبتها، وينجحان فى تحويلها إلى ضحية، وفى النهاية تحمل طفلاً من الشيطان.

وفى فيلم "الحى الصينى" يكون هدف جيك جيتس هو أن يؤدى عمله بنجاح، أما الحبكة، فهى تعتمد على تحويل المياه من المدينة إلى الوادى، والتربح من زيادة سعر الأراضى فى الوادى، مما يتطلب قتل أى إنسان يقف فى طريق ذلك، وحادثة القتل البارزة هى مصرع هوليس مولوراى، ولأن جيتس كان يحقق فى الخيانة الزوجية التى يقوم بها مولوراى حيث كان يتخذ فى البداية موقفًا ضد هذا الرجل. إن جيتس لا يعلم

المعلومات الحقيقية، كما أنه يُستخدم بواسطة لاعبين كبار من أجل أهداف أكبر بكثير من الخيانة الزوجية. لذلك فإنه يشعر بأنه تعرض للخداع ولا يفهم السبب، وكلما دخل جيتس فى التحقيق حول مصرع مولوراى فإنه يرتطم بالسبب: الحبكة. كما أنه يبدأ علاقة مع مسز مولوراى، وعندئذ تضعه الحبكة وهذه العلاقة أمام الخصم نواه كروس، والد مسز مولوراى. إنه يفقد مسز مولوراى، ويهرب كروس بخطته وطفلته من ابنته، وهكذا يصبح جيتس ضحية الحبكة والخصم.

وتيس ديربرفيل ضحية لثلاثة رجال رئيسيين فى القصة، وهى تعاقَب بالشنق أخيرًا لأنها قاومت أحدهم. إن أباها مدمن الخمر الطموح يرسلها بحثًا عن الأقارب الأثرياء، لتكتشف تيس أن أليك وعائلته قد اشتروا ضيعة ديربرفيل واللقب معًا، ويغريها أليك وتحمل منه طفلاً غير شرعى، أما أنجيل حبيبها فيهجرها فى ليلة الزفاف عندما تطلب منه الصفح عن علاقتها مع أليك. ورغم أن تيس تحاول استعادة كرامتها، فإنهم يجبرونها فى النهاية على أن تعود إلى أليك لكى تنقذ أمها وأشقائها المعدمين من الفقر المدقع. وخلاصة القصة فإن تيس، المهذبة ولكن الفقيرة، تحاول الحفاظ على احترام الذات لكن الرجال فى حياتها يحولونها إلى ضحية حتى تقتل أليك دون تخطيط مسبق، وتعاقب بالشنق على فعلتها.

وفى فيلم "عازف البيانو" تدور الحبكة حول الحرب ضد اليهود. وبرغم أن الخصم هنا له عدة وجوه، فإنه يمكننا أن نقول أن النازيين يمثلون الخصم، وهم فى الجزء الأكبر من القصة يدمرون اليهود بلا تمييز، والبطل سبيلمان يفقد الجميع مع تطور الحبكة، وفى النهاية لا يكون لديه إلا حياته وموسيقاه. إنه يعود للعزف لكنه فقد الكثير جدًا، لقد استطاع البقاء على قيد الحياة ولكن بعد أن تحول إلى ضحية عندما نزعوا منه كل من يهتم بهم: عائلته. وبرغم وضوح هدف الشخصية الرئيسية، وقوة الحبكة، واتساع نطاق أهداف الخصم، فإن تفسير النص يظل أن الشخصية ضحية وليس بطلاً. وإننا نحتاج فقط إلى أن نلقى نظرة على تفسير سبيلبيرج لشخصية أوسكار شيندلر فى فيلم "قائمة شيندلر" (١٩٩٣) لكى نؤكد الفرق فى تقديم الشخصية

الرئيسية فى كل من الفيلمين. إن سبيلمان ليس بطلاً أو شخصية رومانسية بالطريقة التى تم بها تصوير شيندلر، إن سبيلمان ليس إلا مجرد إنسان نُزَعت عنه إنسانيته ليصبح مجرد كائن حيوانى يحاول أن يحتفظ بشذرة من إنسانيته، أو بكلمات أخرى فإن أقصى ما نجح فيه هو البقاء على قيد الحياة.

والسمة الثانية فى تفسير بولانسكى للنص هى الإحساس القوى بالمكان الذى تعيش فيه شخصيات أفلامه: نيويورك فى "طفل روزمارى"، ولوس أنجلس فى "الحى الصينى"، وانجلترا الريفية خلال فترة الثورة الصناعية فى "تيس"، و "وارسو" المركز الثقافى والحضرى لبولندا فى فيلم "عازف البيانو". إن أجواء بولانسكى تختلف عن أجواء جون فورد فى أن هذا الأخير لا يستخدمها لوضع الشخصيات فى اختبار. كما أن أفلام بولانسكى تختلف عن أفلام جورج ستيفنس فى أن أجواء ستيفنس تمثل عالمًا روحيًا لشخصياته. إن الأجواء فى أفلام بولانسكى محايدة: إنها توحى بأنه قد تكون هناك مساعدة، لكنها لا تقدمها أبداً. وبهذا المعنى فإن جمال المكان فى أفلام بولانسكى يشير إلى مفارقة ساخرة، لأنه يقدم عزاء للشخصيات، ولا يحميها من أن تصبح ضحية. إن نيويورك الكوزموبوليتانية لا تفعل سوى أن تخفى بدائية الصراع بين الخير والشر، وبالمثل فإن جمال كاليفورنيا الجنوبية يخفى الفساد والجشع فى "الحى الصينى"، أما فى "تيس" فإن الجمال الرعوى للريف يخفى قبح الطبقة والطبيعة الاستغلالية للتقدم الاقتصادى، وفى فيلم "عازف البيانو" فإن جمال وثقافة وارسو لا يفعلان شيئًا لحماية المواطنين اليهود، ومرة أخرى فإن جمال المكان يخفى همجية المقيمين فيه.

ومن السمات الأخرى فى تفسير النص عند بولانسكى هى إقصاؤه كل ما هو غير جوهرى، أو بكلمات أخرى استخدامه تناولاً أقرب إلى المسحة التسجيلية خلال عملية تحول الشخصية الرئيسية إلى ضحية، فالتعامل مع تطور هذه العملية يقتضى إدخال تفاصيل محددة (تؤكد المعنى والجو العام). وعلى سبيل المثال فى فيلم "عازف البيانو"، فلكى يجد سبيلمان طريقة لحماية أبيه من الترحيل يجب عليه أن يضمن الحصول له على

تصريح عمل، ويحصل سبيلمان بالفعل على التصريح بما يعنى أن أباه يمكن أن يعمل، لكن هذا لا يحمى العائلة، فالجميع سوف يتم ترحيلهم . وعندما يخلو المبنى من سكانه، وتسأل امرأة من بينهم إلى أين سوف يأخذونهم، يطلق عليها النار الضابط المسئول. وعندما تجتمع العائلة خارج القطار الذى يكون قد وصل، يشترى الأب حلوى بكل ما يملك من نقود، ويقسمها بينهم بسكين ويوزع القطع على أفراد العائلة. وعندما يدفع الجنود الأب إلى داخل القطار، يخطف جندى ألمانى آلة الفيولينة منه، إن الأب يحاول الاحتفاظ بأكثر شىء يعتز به، بالشىء الأخير الذى يربطه بالحياة المتمدنة وبكل مشوار حياته، لكن الجندى ينتصر ويحرم الأب من هذه الرابطة الأخيرة. وعندما يعود سبيلمان إلى منزل العائلة فى الحى اليهودى، فإنه لا يرى سوى الجثث، خاصة جثث الصغار. إن كل هذه التفاصيل المحددة تخلق شعوراً بأصالة همجية الحرب ضد اليهود، ونضال عائلة سبيلمان من أجل الاحتفاظ بشذرة من المشاعر والذاكرة الإنسانية.

إن التفاصيل، وأجواء المكان الذى يدور فيه الحدث، ووضع الشخصية الرئيسية، وقوة الحبكة، تجتمع معًا لكى تخلق الإحساس بالوحدة التى تعنى منها الشخصية الرئيسية، ومما يعمق هذا الإحساس أداء الممثلين.

إدارة الممثل

لقد كانت لدى بولانسكى دائمًا شجاعة خاصة فى تناول مسألة اختيار الممثلين، فهو شديد الاهتمام بنمط الممثل وموهبته. إن ميا فارو هى الضحية الأكثر ملائكية فى مظهرها، لذلك فإن إصرارها على أن تقاوم مصيرها يدهشنا، ويفصح عن قوتها الداخلية كممثلة. كما أن ناستازيا كينسكى فى دور تيس تلائم تماماً الضحية الجميلة، رغم أن مقاومتها لمصيرها يبدى قدراً أكبر من الصلابة الداخلية، وكشخصية متدينة فإنها تناضل ضد التناقض بين أخلاقياتها وأخلاقيات الآخرين. وفى كل من حالتى "طفل روزمارى" و"تيس" فإن السلطة الأخلاقية تتجسد فى الرجال الذين يخونون المرأة. أما فى حالة أدريان برودى فى دور فلاديسلاف سبيلمان، فإن بولانسكى اختار الممثل

هنا أيضًا من أجل القدرة على التعبير عن الضعف الظاهرى الذى يتضمن أن الشخصية الرئيسية ضحية شديدة الضعف، ومرة أخرى فإن إرادة البقاء هى انعكاس لاقتناع داخلى من الممثل (بالشخصية التى يجسدها). إن موهبة تجسيد هذا الدافع الداخلى من أجل البقاء هو مفتاح نجاح برودى الذى فاز بجائزة الأوسكار عن هذا الفيلم.

وبالإضافة لاختيار الممثلين، فإن بولانسكى يبدو مهتمًا تمامًا بتفادى شخصية "النجم" عند بعض ممثليه، فهو لا يستغل صورة النجومية عند جاك نيكولسون فى دور جيك جيتس، وبدلاً من ذلك فإن نيكولسون أدى دوره ضد النمط. لقد قام بولانسكى بجعل نيكولسون يعمل جاهدًا ليخلق صورة مثيرة للتعاطف لرجل مجروح عاطفيًا فى الماضى، ويحاول ألا يجرح مرة أخرى، وكانت النتيجة تجسيدًا حساسًا لرجل يحاول أن يكون شريفًا فى عالم غير شريف. ولقد فعل بولانسكى الشئ نفسه مع جون كازافيتيس فى "طفل روزمارى"، فمن خلال صورة كازافيتيس (النجومية) كطفل شقى، جعل بولانسكى من شخصية جاى شخصًا نرجسيًا انتهازيًا، رجلاً يرضى أن يضحى بزوجته من أجل نجاحه فى حياته المهنية، وكان تجسيد الشخصية هذه المرة يستفيد من صورة كازافيتيس الهوليوودية باعتباره عنيدًا ومضادًا لهوليوود، وهكذا فإن بولانسكى استخدم ممثلاً كلبيًا ليلعب دورًا أنانيًا، وهكذا خلقا معًا دورًا أعمق بالمقارنة مع ما كان سوف يحققه مخرج وممثل آخران.

وأخيرًا فإن بولانسكى يعطى كل ممثل نغمة معينة لكى يلعبها، وكأنها مقام موسيقى يلتزم به فى أدائه لدوره، فروزمارى هى الأم أو التى تريد أن تكون أمًا طوال الفيلم، والاختبار التى ستواجهه هو إذا ما كانت مشاعر الأمومة سوف تبقى عندما تنجب الطفل، أما جيك جيتس فهو محترف له قلب من ذهب، وبمعنى ما فإن بولانسكى قام بإدارة نيكولسون كما لو أنه يجسد مومسًا فاضلة، وبالطبع فإن الشخصية انتهت بدفع ثمن كونها تملك قلبًا من ذهب.

أما تيس فهى بريئة، طفل يجد نفسه مدفوعًا للدخول إلى عالم الكبار القاسى، إنها تعانى من أجل الحفاظ على براءتها طوال محنتها، لكن قسوة عالم الكبار سوف تدفعها فى النهاية إلى القتل وإلى أن تَلْقى هى نفسها حتفها. وبالنسبة إلى سبيلمان فإنه فنان موسيقى دائمًا، والموسيقى هى الجمال فى حياته، إنها الشيء الذى يتمسك به حتى النهاية، وفى النهاية تنقذه الموسيقى. فى كل حالة من هذه الحالات، كانت النغمات المحددة لكل دور هى التى تمنح الممثلين عمق الأداء، وتعزز الإحساس بحياتهم الداخلية.

توجيه الكاميرا

كانت فكرة بولانسكى الإخراجية، الشعور بالوحدة فى الوجود الإنسانى، تتجسد تمامًا فى اختياره لمكان وضع الكاميرا واختيار اللقطات. إن وضع الكاميرا يدلنا إذا ما كان يجب علينا - نحن المتفرجين - أن نتوحد مع الشخصية، ووضع الكاميرا الذاتية يشجع على هذا التوحد، كما أن اقتراب الكاميرا من الحدث يوحى بمزيد من العلاقة بين المتفرج والشخصية. وفى اختيار بولانسكى لوضع الكاميرا لم يستخدم فقط الكاميرا الذاتية، وإنما أيضًا قربها الشديد من الحدث حتى إنها تكاد تحاصر الشخصية ، وكأن بولانسكى يدفعنا دفعًا للتوحد والتعاطف المتنامى مع هذه الشخصية. وهذا الاقتراب الشديد من الشخصية يزيد من حدة الشعور بضيق المكان حول الشخصيات، وكانت تلك التقنية تمثل أحد الأبعاد المهمة فى أفلام بولانسكى منذ فيلم "سكين فى الماء" و"الاشمئزاز". وفى الأفلام التى ناقشناها هنا استخدم بولانسكى هذا الوضع للكاميرا لكى يؤكد التوحد مع روزمارى، وجيك جيتس، وتيس، وسبيلمان. كما استخدم إحساس الاقتراب الشديد من الشخصية ومحاصرتها لكى يخلق إحساسًا بشعورها بالوحدة.

إن الشعور بالوحدة يتطلب سياقًا، ولقد استخدم بولانسكى الكاميرا المتحركة والعدسة الواسعة لكى يجسد السياق الذى تعانى فيه الشخصية من الوحدة. ومن

الأمثلة على الكاميرا المتحركة عودة سبيلمان إلى شوارع الحى اليهودى بعد أن فقد والديه. إن الكاميرا تصور سبيلمان وهو يبكى، وحوله فراغ كامل فى شوارع الحى اليهودى، وكل ما بقى هو بعض متعلقات خاصة باليهود الذين تم ترحيلهم، أو الجثث التى تُركت هناك. إن سبيلمان يحتل جزءًا فقط ويبدو حقًا وحيدًا ومهجورًا. ومن الأمثلة على استخدام بولانسكى للكادر كله، هناك لقطة تؤدى الغرض نفسه من فيلم "تيس"، ففى ليلة زفافها تجلس تيس فى مقدمة الكادر تعترف بماضيها الخاطئ لزوجها الجديد أنجيل. إن بولانسكى يُبقى على اللقطة لفترة طويلة، وفى الخلفية يقف أنجيل أمام المدفأة وهو خارج البؤرة. إنه يستمع لقصتها دون أن يبدى رد فعل، والفجوة بينهما واسعة، وتلخص ما سوف يسفر عنه الاعتراف، لقد انتهى الزواج قبل أن يبدأ، لتبقى تيس وحيدة.

كما تكتسب وجهة النظر أهمية دائمًا، ووجهة النظر تميل إلى أن تكون ذاتية، ولكى يؤكد بولانسكى على وجهة النظر استخدم استراتيجية اللقطة العامة، ففى المشهد الذى سوف يؤدى إلى الترحيل فى فيلم "عازف البيانو"، ركز بولانسكى على عائلة سبيلمان بالإضافة إلى الشباب والعجائز. لقد خنقت امرأة شابة طفلها لكى تتفادى الترحيل، ويشير رجل عجوز إلى أنهم لن يأخذوهم إلى معسكر عمل، فلماذا يعتمد الألمان فى العمل على النساء والأطفال والرجال العجائز؟ إنهم ينوون قتلهم جميعًا. ويحاول أفراد عائلة سبيلمان أن يبقوا معًا دون أن ينجحوا فى ذلك، وخلال دفعهم إلى القطار يهرب سبيلمان، وكل هذه اللقطات يتم تصويرها فى لقطات مقربة، لكن بمجرد أن يتحرك القطار، يقطع بولانسكى إلى لقطة عامة جدًا لفناء المحطة، حيث نرى متعلقات من تم ترحيلهم وتركوها، هناك فقط أشياء، ولا يوجد بشر. إن اللقطة العامة تؤكد ما حدث هنا، وهى بنفس قوة اللقطة المقربة التى أُستخدمت كثيرًا فى الفيلم.

لقد حقق بولانسكى نتيجة مشابهة عندما استخدم اللقطات العامة فى الشقة فى فيلم "طفل روزمارى"، ففراغ الشقة وبرودتها يذكراننا بغياب الزوج جاى، كما يذكراننا بالأحداث المرعبة التى حدثت، فى هذه البناية نفسها، وهى الأحداث التى سوف تماثل ما سوف يحدث سريعًا لروزمارى. وبالإضافة إلى اللقطة العامة، فقد اعتمد بولانسكى

على قوة اللقطة البعيدة عن السياق cutaway، مثل حلوى الشيكولاته فى "طفل روزمارى" التى سوف تنقل روزمارى بعيداً عن تجربة الاغتصاب التى سوف تحدث (لأنها تحتوى على مخدر سوف يجعل روزمارى غائبة عن الوعى)، وفى "عازف البيانو" هناك لقطة المرأة التى يطلقون عليها الرصاص عندما تسأل عن الوجهة التى يأخذون اليهود إليها، وفى "الحى الصينى" لقطة مصباح السيارة الخلفى المكسور الذى سوف يقود جيتس إلى الإحساس بخيانة مسز مولوراى، وفى "تيس" لقطة مجوهرات جدة أنجيل، وهى المجوهرات التى سوف يمنحها أنجيل إلى تيس قبل اعترافها مباشرة. إن اللقطات البعيدة عن السياق تقوم دائماً بإدخال فكرة جديدة، لكن هذه الفكرة الجديدة فى أفلام بولانسكى تؤدى دائمًا إلى منطقة من الفراغ سوف تحتله الشخصية سريعاً. وإذا كانت الفكرة الجديدة توحى أحيانًا بالتفاؤل، مثل لقطة المجوهرات فى فيلم "تيس"، فإن التفاؤل يتلاشى، وبذلك فإن اللقطة تعطى إحساسًا بمفارقة مريرة فى ضوء ما سوف يحدث.

ونادراً ما يعتمد بولانسكى على المونتاج ليوحى بإحساس الخوف والوحدة الذى يتخلل أفلامه، لكنه يعتمد أكثر على وضع الكاميرا واختيار اللقطة، بما فى ذلك استخدامه القوى للقطات محددة بعيدة عن السياق. كما أنه يحاول أيضًا أن يرفع قصته إلى مستوى أسطورى، ولتتأمل الطابع البصرى للاغتصاب فى "طفل روزمارى"، وتأمل أيضًا دور الحى الصينى، ليس فقط كمكان تدور فيه أحداث المشهد الأخير، وإنما كمجاز لالتقاء العاطفة والخطر مما سوف يؤدى فى النهاية إلى مأساة. فى فيلم "عازف البيانو" يتسلق سبيلمان سور مستشفى تحت وابل الهجوم على وارسو، حيث تدور معظم مشاهد الفصل الأخير. وفى "تيس" يدور الفصل الأخير فى ستون هينج المكرسة للآلهة الروحيين فى الحضارة السيليتية القديمة فى انجلترا، وهناك تجد الشرطة أنجيل وتيس التى يأخذونها لتلقى مصيرها. إن استخدام هذه المشاهد والأماكن شبه الأسطورية، بعد المعالجة شبه التسجيلية فى المشاهد السابقة، ترفع التجربة السينمائية إلى مستوى تصويرى أعمق. وبسبب كون الوحدة جسمانية ومادية فى الجزء الأكبر، فإن هذه المشاهد تصور كيف يقوم بولانسكى برفع ما هو مادى إلى مستوى روحى، وبذلك فإنها تعمق الإحساس بفكرة المخرج.

ورغم أن بولانسكى قد قام بمغامرة فى المحاكاة الساخرة فى فيلمى "قتلة مصاصى الدماء" و"الطريق المسدودة"، فإن أعماله الأقوى هى الأنماط الفيلمية التى استخدمها على نحو قريب من المباشرة لكى ينقل شخصياته إلى مستوى الإحساس بعالمهم، وتحولهم إلى ضحايا، ثم تركهم فى حالة عزلة ووحدة. إن بولانسكى بعيد عن الرؤية الرومانسية للحياة المعاصرة التى قدمها زميله كريستوف كيسلوفسكى فى فيلم "أحمر" (١٩٩٨)، كما كان بعيداً أيضًا عن الكلبية التى لا مفر منها كما عند زميله جيرزى سكوليموفسكى فى فيلم "نهاية عميقة" (١٩٦٨)، وبعيداً أيضا عن الموقف السياسى الذى اتخذه زميله أندريه فايدا فى فيلم "رجل من الرخام" (١٩٨٠). ولعله أقرب إلى فنان بولندى آخر، هو إيزاك باشيفيز سينجر، فى أننا جميعا نعانى الوحدة، وأن شخصية الإنسان سر مغلق لا يتم الكشف عنه إلا إذا صار الإنسان منعزلاً ووحيداً.

الفصل السابع عشر

ستانلى كوبريك : ظلام الحياة المعاصرة

مقدمة

تدور العديد من نظريات التاريخ المعاصرة عن التقدم حول أن هذا التقدم يحدث خلال مسيرة الإنسان التى بدأت من مرحلة الحيوان، وهذا التقدم تفسير للتاريخ الإنسانى يتطابق تماماً مع تفسير أعمال ستانلى كوبريك، الذى استكشف ظلام الحياة المعاصرة، وهذا الظلام - المتعلق بالضعف الإنسانى أو أى شىء أكثر شراً - مستمر فى أعمال كوبريك، سواء كان يستكشف المستقبل فى "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨)، أو الماضى فى "بارى ليندون" (١٩٧٥)، أو الحاضر فى "عيون مغلقة على اتساعها" (٢٠٠٠).

ورغم أن كوبريك صنع أفلاماً قليلاً فى حياة فنية استمرت ما يقرب من خمسين عاماً، فإن كلاً من هذه الأفلام له تأثيره الباقى. لقد احتل كوبريك فى قائمة الناقد أندرو ساريس عن النقاد مكاناً أقل مما يستحق (انظر كتاب ساريس "السينما الأمريكية: جدية متكلفة"، دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٦٨، ص ١٩٥-١٩٦)، إن شهرة كوبريك بين صناع الأفلام وعشاق السينما قد تزايدت إلى درجة أنه يحتل اليوم مكاناً خاصاً، بارتفاع جبل الأوليمب الذى يقتصر فقط على آلهة صناعة الأفلام، أياً كانوا. وكما ذكرت سابقاً فى هذا الكتاب، فإن هدفى ليس الدفاع عن صناع الأفلام، بقدر محاولة فهم السبب فى أن أعمالهم تمثل تأثيراً كبيراً على الجيل الجديد من صناع الأفلام.

لقد كرس كوبريك نفسه خلال معظم حياته الفنية للأفلام التى تدور عن الحرب، مثل "طرق المجد" (١٩٥٦) و"دكتور سترينجلاف" (١٩٦٤) و"خزانة مدفع مليئة بالطلقات" (١٩٨٧)، وحكايات عن الطبيعة الإنسانية مثل "لوليتا" (١٩٦٢) و"البرتقالة الآلية" (١٩٧٢)، و"عيون مغلقة على اتساعها"، أو أنماط فيلمية، كأفلام الجريمة مثل "القتل" (١٩٥٦)، وأفلام الرعب مثل "التماع" (١٩٧٩)، وأفلام الخيال العلمى مثل "٢٠٠١: أوديسا الفضاء"، وأفلام ملحمية مثل "سبارتاكوس" (١٩٦٠) و"بارى ليندون". وما هو مؤكد فى قصص أفلام كوبريك هو أن شخصية ما سوف تفقد رطلا من اللحم عبر السرد(*)، وقد يكون رطل اللحم روحيا كما قد يكون جسمانيًا، لكن الشىء المؤكد هو أن الشخصية سوف تفقده.

ولكى يجسد كوبريك هذا الفقد فإنه كان يميل إلى التركيز فى كل فيلم من أفلامه عن فشل إنسانى محدد. وقبل أن ندرس هذه الحالات من الفشل، فإن ما نحتاج إلى قوله هو أن هناك سمات سينمائية جريئة فى أفلام كوبريك تتجلى على النحو الذى نراه فى أفلام سيرجى إيزنشتين. وقد يكون مفيداً أن نلقى الضوء على هذه السمات قبل أن ندخل إلى الظلام الذى يميز أفلام كوبريك. وإن هذه السمات يمكن تصنيفها فى اللقطة / المشهد كمجاز بصرى، والمشهد كنوع من التحدى التقنى.

ولعله ليس هناك مشهد من أفلام كوبريك أكثر شهرة من انتصار القرد الأعلى الذى يرمى فى الهواء بالعظْمة التى يستخدمها كسلاح، وبعدها تقطع الكاميرا إلى محطة فضائية فى الفضاء الخارجى، وهى مستمرة فى الحركة نفسها (التى تطير بها العظْمة) رغم مرور ملايين السنين. وبالقدر نفسه من الشهرة هناك مشهد ركوب سليم بيكنز فوق رأس نووية تتجه نحو هدفها فى "دكتور سترينجلاف"، كما لو أنه راعى بقر يرتدى قبعة ويركب القنبلة كأنها جواد غير مروض. والمثال الثالث هو اللقطة الدائرية

(*) وهو تعبير مقتبس عن مسرحية شكسبير "تاجر البندقية"، فى كناية تعنى أن يفقد المرء جزءا من ذاته خلال الصراع الدرامى – المترجم.

المتحركة على قضبان للرقيب المعلم الذى يفتش ويهين المجندين الجدد فى "خزانة مدفع مليئة بالطلقات". بل إن هناك مثالاً آخر فى قيام أليكس بضرب الرجل الضحية بينما كان صوت أغنية "الرقص فى المطر" ينطلق فى فيلم "البرتقالة الآلية".

إن المدهش فى كل حالة من هذه الحالات هو المجاز الذى يخلقه كوبريك، وفى كل حالة فإن المجاز يقطر بالمفارقة الساخرة المريرة. ففى شعور الانتصار بإلقاء العظمة فى الهواء فى "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" يكمن المجاز فى التكنولوجيا والتقدم، إن المفارقة هنا ذات علاقة بإذا ما كان اكتشاف استخدام شيء كسلاح (للقتل)، بكل ما يتضمنه من حقوق الملكية وحرمان الآخرين منها، يعتبر تقدمًا حقيقيًا. وفى مثال "دكتور سترينجلاف" تبدو المفارقة فى المجاز أكثر وضوحًا، إن القنبلة على وشك قتل مئات الآلاف من البشر، وهذا أمر لا يتضمن فى جوهره الإثارة وإظهار شجاعة الكاوبوى. أما المثال الثالث من "خزانة مدفع مليئة بالطلقات" فهى تتناول معادلة القيم العسكرية بالقيم التى تسود المجتمع، إن الرقيب المتحكم فى الجنود مسئول عن خلق آلات للقتل، هذا هو الهدف المقرر له، وهو فى هذا المشهد يبدأ فى البحث عمن سوف يكون آلة للقتل ومن لن يكون ذلك. والمثال الأخير من "البرتقالة الآلية" يحمل مفارقة ساخرة على النحو الذى بدا فى "دكتور سترينجلاف"، فموسيقى "الرقص فى المطر" توحى بالرومانسية والحب، بينما ما نراه على الشاشة يحتشد بالعدوانية والكراهية.

إن هذه المشاهد تتسم بالجرأة فى أهدافها مثل علاقة اللقطات بالمَشاهد، مع أن الهدف فيها أكثر تعقيداً وتركيبًا. فإذا كانت اللقطات/ المشاهد مجازات مثيرة، فإن المشهد الكامل يشبه رحلة على عربة الملاهى حيث يجلس المتفرج على مقعد يجعله يشعر بأقصى حالات الرعب، فهدف هذه المشاهد هو الإثارة إلى درجة الغثيان، إنها تُعطى المتفرج شعوراً بأنه كان هناك (وسط الحدث). ولأن المَشاهد تكشف عادة عن أزمة أخلاقية، فإن المتفرج سوف يشعر بدوره بالقلق والاضطراب.

هناك مَشاهد أخرى تبدو حدثًا مستقلاً بذاته يمكن أن نجدها فى مشهد إعدام الجنود الفرنسيين الثلاثة لإظهارهم الجبن وعدم الشجاعة فى فيلم "طرق المجد"،

وهنا يكتسى الموت بغلالة الكرامة المثيرة للخوف، فلأننا نعرف أن هؤلاء الرجال ليسوا جبناء وإنما أُستخدموا ككبش فداء لفشل قادتهم الكبار، هذه المعرفة تعطى طقس موت الجنود إحساسًا بالألم لا يمكن التعبير عنه. وهناك مفارقة مماثلة تسرى فى مشهد هجوم القناص فى "خزانة مدفع مليئة بالطلقات"، وسوف نناقش هذه المشاهد بتفصيل أكثر فى هذا الفصل.

فى فيلم "٢٠٠١: أوديسا الفضاء"، هناك ملاح فضائى واحد بقى على قيد الحياة فى الرحلة إلى أعماق الفضاء الخارجى، وهو ما يخلق إحساسًا بطمس الزمان والمكان. وكوبريك يعطى هذا التفسير لما يمكن أن يشبه الاقتراب من سرعة الضوء من خلال تصوير الرحلة كأنها استعراض ضوئى، وبتغيير سرعة العرض التى تجعل الضوء أكثر انتشارًا وانكسارًا كلما اقترب الملاح الفضائى من نهاية رحلته. وسواء كان ذلك هلوسة أو واقعًا، فإن الرحلة لا تشبه أية رحلة سينمائية أخرى سواء فى طبيعتها أو طولها. إنها تبدو كأنها تدور فى العالم الآخر.

هناك مشهد آخر طويل زمنيًا ويكاد المتفرج ألا يستطيع احتماله فى المبارزة بين بارى ليندون وابن زوجته. إن كوبريك يأخذنا إلى الحالة الوجدانية الداخلية لكراهية الابن وتردد مشاعر الأب. وينتهى المشهد وقد تداعت حياة، إنها حياة بارى ليندون، الذى فقد ساقه ووضعه الاجتماعى نتيجة رحلة حياته التى ضاعت فيها الأخلاق وتحللت. إن مصير بارى ليندون يمثل تحذيرًا لنا جميعًا: عندما ترفع نفسك فوق مستواك فيجب أن تكون قادرًا على دفع الثمن.

ويمكن أن نضم إلى هذه المشاهد أيضًا مشهد الهجوم على تل النمل فى "طرق المجد"، ومشهد السرقة فى "القتل"، والمعركة الأخيرة فى "سبارتاكوس"، ومطاردة تورانس لزوجته فى "التماع"، وباستخدام مزيج من حركة الكاميرا ودقة التكوين، فإن كلاً من هذه المَشاهد يساهم فى ميثيولوجيا كوبريك. وسوف نتحول الآن إلى الأفلام والمقتطفات التى سوف نناقشها فى بقية هذا الفصل.

"٢٠٠١ : أوديسا الفضاء" (١٩٦٨)

يبدأ الفيلم بفقرة فجر الإنسان، فالفيلم يصور تاريخ البشرية منذ البدايات الأولى وحتى المستقبل البعيد. وبؤرة مشهد فجر الإنسان هى التطور الذى نتج عن تفوق القرد الأعلى بسبب اكتشافه لاستخدام الأشياء كسلاح. وبؤرة التوازن فى الفيلم هى نضال الإنسان من أجل السيطرة على التكنولوجيا وغموض الأمور الروحية. وحبكة مشهد الفضاء الخارجى هى رحلة الملاح الفضائى ديف بومان (كير دوليا)، وينتهى الفيلم بموته ثم ميلاده من جديد. إن مشهد فجر الإنسان يبدأ فى عصر بلا زمن محدد، وفى النهاية يظهر القرد الأعلى ويتعايش مع الحيوانات الأخرى، لكن البحث عن الطعام يعنى أن المخلوقات الأكثر ضعفًا سوف تصبح طعامًا للمخلوقات الأكثر قوة. إن الليل يمثل فترة من الخوف بالنسبة إلى القردة، فهناك مجتمعات منافسة أخرى من القردة حول المياه، وهو التنافس الذى يبدو بلا حل. ثم يظهر الحجر، فقطعة صخر غامضة سوف تبدو لهم كإله معبود، وهم يتجمعون حولها فى دهشة وفضول. وفى المشهد التالى يكتشف أحد القردة أن قطعة من العظم يمكن أن تهشم قطعة أخرى، ثم يقطع الفيلم إلى لقطة بعيدة عن السياق لقطعة الحجر (الصنم) بما يوحى بالتفكير، والتداعى (الربط بين الظواهر)، وربما أيضًا التعلم والذكاء، فقطعة العظم قادرة على أن تحطم قطعة أخرى كما يمكن أن تحطم فريسة تمثل طعاماً للعائلات. وتجتمع فى الليل القردة التى كانت فى الأصل تتغذى على النباتات لكى تأكل طعامها من اللحم. وفى صراع آخر على الماء، تقوم مجموعة من القردة ومعها أسلحة بقتل زعيم الخصوم، إنهم المنتصرون الذين سوف يستحوذون على نبع الماء، وفى هذا المشهد يتحول اللازمن إلى زمن متطور، فالذكاء والتعلم والملكية قد جاءت جميعًا من الصخر والسلاح، وهكذا أشرف فجر الإنسان على نهايته. إن ملايين السنين من التاريخ الإنسانى قد تم تصويرها فى مشهد لا يستغرق عشرين دقيقة.

"باری ليندون" (١٩٧٥)

لو كان هناك نوع من الغطرسة التى تغلف التقدم الإنسانى فى لُب مشهد فجر الإنسان، فإن الكبرياء وثمنه هما جوهر المشهد الافتتاحى لفيلم "بارى ليندون". إن بارى ليندون رجل أيرلندى فقير من أصل نبيل، وقد لقى أبوه مصرعه فى مبارزة فى بداية الفيلم، وسوف يصبح بارى ضحية فى مبارزة مع ابن زوجته عند نهاية الفيلم. وبين مبارزتى البداية والنهاية، يسجل كوبريك وقائع حياة شخصية أصبحت اختياراتها فى الحياة تتزايد فى النزعة اللاأخلاقية، فى أيرلندا ثم فى حياته المهنية وزواجه فى أوربا. وفى النهاية يكون بارى ضحية، ليس ضحية الظروف بقدر ما هو ضحية لضعفه الأخلاقى. يركز المشهد الافتتاحى على الحب الذى يعيشه بارى، ورغبته فى ابنة عمه نورا. فى البداية تغريه وتشجعه فى عواطفه، لكنها فى النهاية تختار أن تتزوج من قبطان انجليزى يملك دخلاً يضمن لها ولعائلتها حياة مستقرة ووضعًا اجتماعيًا أكثر ثباتًا. إن بارى لا يقبل اختيارها ويشعر أن شرفه قد أهين، لذلك فإنه يتحدى القبطان ويدعوه لمبارزة زائفة تؤدى إلى اعتقاد بارى أنه قتل القبطان. إنه يترك الوطن بلا عودة، ويكون ذلك هو آخر إحساس لديه بالبراءة.

"خزانة مدفع مليئة بالطلقات" (١٩٨٧)

المقتطف الثالث الذى سوف نركز عليه هو مشهد هجوم القناص من فيلم "خزانة مدفع مليئة بالطلقات"، وهو المشهد الذى سوف يظهر فى الجزء الأخير من الفيلم. إن الفيلم ينقسم إلى مرحلتين: التدريب الأساسى، ثم المعركة. فى مرحلة التدريب الأساسى نرى جوكر (ماثيو موداين) وزملاءه المجندين يصبحون وحدة من آلات القتل، بينما الرقيب الموكل بتدريبهم يحدد من سوف يكون من بينهم صالحًا للمهمة، وينتهى المشهد بالمجند الذى نال أكبر قدر من الإهانة المستمرة (فينيست دونوفريو) يقتل الرقيب وينتحر، لقد انتهى التدريب الأساسى. ثم يتحول الفيلم إلى فييتنام ويركز أساسًا على معركة "هُو"، لقد فقدت الكتيبة لتوها الملازم الذى يقودها، بينما يتولى

قيادتها الآن كاوبوى (آرليس هاوارد)، وتصبح الكتيبة أكثر عصبية وتائهة، فيبعثون بجندى لكى يستكشف طريقًا يتقدمون من خلاله، لكن الكشاف يصاب بسبب قناص (من العدو)، وعندما تصيبه رصاصة ثانية يذهب إليه جندى آخر لإنقاذه، لكنه يصاب بدوره، ويموتان لأنه ليست هناك دبابة متاحة لكى تأتى لإنقاذهما. وعندما تقترب الكتيبة من مكان القناص، يصاب كاوبوى ويموت، فتتحرك بقية الكتيبة لكى تنتقم، وتجرح القناص الذى يتضح أنه امرأة شابة. وعندما يجتمعون حولها يقررون أن يتركوها تموت بجروحها، لكن جوكر يشعر بالصراع (الداخلى) لأن المرأة الآن تتوسل إليهم أن يقتلوها، وفى النهاية يطلق النار عليها، وينتهى المشهد بعودة من تبقوا من الكتيبة إلى ميدان المعركة.

"عيون مغلقة على اتساعها" (٢٠٠٠)

المقتطف الأخير الذى سوف استخدمه هو المشهد الافتتاحى من فيلم "عيون مغلقة على اتساعها". لقد كتب كاتب السيناريو فريدريك رافاييل مذكرات آسرة عن عمله مع ستانلى كوبريك، فى كتاب "عيون مفتوحة على اتساعها" (دار نشر بالانتاين، نيويورك، ١٩٩٩). إن هذا الكتاب يعطينا نظرة متفحصة فى طريقة العمل الخاصة بكوبريك، كما أن له دلالته لأن كوبريك مات فى الوقت الذى بدأ فيه عرض الفيلم فى أمريكا الشمالية فى عام ٢٠٠٠, إن الفيلم – مثل كل أعمال كوبريك الأخرى- يستفز المتفرج، وهو حكاية تحذيرية حول حدود النرجسية. يحكى الفيلم عن ويليام هارتفورد (توم كروز) الطبيب من نيويورك، الذى يملك شقة جميلة، وزوجته الجميلة أليس (نيكول كيدمان)، ومشكلته أنه يعانى من عدم الرضا عن حياته. هل زوجته تعانى بدورها السأم وتبحث عن علاقة عاطفية خارج الزواج؟ لماذا يعلن زبائنه الأثرياء عن رغباتهم الجنسية إلى الحد الذى يدمرون فيه علاقاتهم رغم وضعهم الاجتماعى؟ لماذا يكون كل الناس الذين يعجب بهم ويعتنى بهم يبحثون عن الخطر والإثارة؟ هل يجب عليه هو أيضًا أن يفعل ذلك؟ إنه يبحث عن الخطر والإثارة اللذين يهددان زواجه، لكنه وزوجته يختاران أخيراً أن يبقيا معًا، فى حالة شبه إذعان.

إن المشهد الذى سوف أركز عليه يبدأ بإعداد فيكتور زيجلر لحفل الكريسماس فى منزله الذى يشبه متحفًا، إن ويليام هارتفورد وزوجته لا يعرفان أحداً من الذين يحضرون الحفل، لكن أليس تبدو مشغولة بهؤلاء الذين قد ينظرون أو لا ينظرون إليها، كما لو أنها تريد من الجميع أن ينظر إليها، إنها تحتاج إلى ذلك، وهو ما يتحقق بالفعل. ويندفع بيل (ويليام) لكى ينقذ مضيفه من حالة الارتباك عندما تموت عشيقته بسبب جرعة زائدة من المخدرات، وتكون أليس وحدها الآن، فيقترب منها زير نساء مجرى أنيق، بينما كانت أليس تتزايد ترنحًا من الخمر، إن الرجل يريد أن يستحوذ على مشاعرها، وأخيراً وبعد عدة رقصات يقترح عليها موعداً للقاء، لكنها تشير إلى خاتم الزواج فى إصبعها، ليرد بأن خاتمها يجب أن يعطيها الحرية فى أن تفعل ما ترغب فيه (فى بحثها عن المتعة). إنها تشير إليه مودعة، لكنها الإشارة التى تحمل معنى مزدوجًا، وترسل له قبلة فى الهواء، وتنتهى الليلة بلقاء جنسى بين الزوج وزوجته، لكن أليس – كما كانت تفعل قبلاً – تنظر بعيداً كما لو أنها ترى شخصًا معجبًا بها، بالإضافة إلى زوجها.

تفسير النص

إن فكرة كوبريك الإخراجية هى ظلام الحياة المعاصرة، وهى فكرة تحتاج إلى مجال كبير من الطموح السردى شديد الندرة فى عالم صناعة الأفلام، وإن دى. دابليو. جريفيث، وإيزنشتين، وأورسون ويلز، قد أظهروا هذا المستوى من الطموح. لقد كان كوبريك منجذبًا دائمًا إلى التيمات العريضة فى مجالها، وفى بعض الحالات كان هذا المجال عظيمًا إلى الحد الذى لا يستطيع معه كوبريك إنجاز المشروع، مثل حالة فيلمه عن نابليون، ولكن كوبريك منذ بداية حياته الفنية كان قادراً على صنع القصص الملحمية، ففى عام ١٩٥٧ صنع "طرق المجد" عن رواية لهمفرى كوب، وحتى مخرج فى مثل مكانة جورج ستيفنس لم يكن قادراً على أن يحصل على دعم شركة إنتاجية كبرى من أجل صنع فيلم عن رواية كوب، لكن كوبريك استطاع ذلك من خلال اختياره لأحد

النجوم الكبار، كيرك دوجلاس. وبصناعة الفيلم فى أوربا فى استوديوهات ميونيخ، وباستخدام ممثلين من الدرجة الثانية فى الأدوار الأخرى، استطاع كوبريك إنتاج فيلم ذى طموح سردى هائل. وخلال ثلاث سنوات بعدها كان يصنع فيلم "سبارتاكوس"، الفيلم الهوليوودى الملحمى الكبير، ورغم أنه فقد السيطرة (الإبداعية) على الفيلم بسبب النجم/ المنتج كيرك دوجلاس، فإن الفيلم كان واحداً من الملاحم العظيمة التى أنتجتها هوليوود.

لقد تطور طموح كوبريك السردى بشكل متزايد، ففى عام ١٩٦٢ قدم "لوليتا" عن رواية نابوكوف التى تدور عن علاقة الحب المحرم الكلاسيكية. وبعد ذلك قدم فيلمه الكلاسيكى عن الجحيم النووى "دكتور سترينجلاف"، ثم وصل إلى ذروته سريعاً بفيلم "٢٠٠١: أوديسا الفضاء"، وهو فيلم عن التاريخ البشرى ومستقبله. وبعد خمس سنوات أخرى، جاء فيلم "البرتقالة الآلية" عن رواية بيرجيس، والذى يبدو أقل طموحاً، ولكن فقط بالمقارنة مع "أوديسا الفضاء"، ففيلم "البرتقالة الآلية" يظل حكاية رمزية أخلاقية حول العدوانية بين الأفراد، والتحكم العام أو الحكومى فى هذه العدوانية، وهذا الفيلم ينهى مرحلته الجادة من الأفلام التى تدور حول القلق المراهق. أما فيلم "بارى ليندون" فيعود إلى القماشة العريضة، فالحكاية تدور حول بارى ليندون، أو ريدموند بارى، وهو يبدأ حياته، لكنها الحكاية التى تبدو مجرد قاعدة لسرد أعم بكثير عن الحياة الأوربية فى القرن الثامن عشر، خاصة فيما يتعلق بدور المال فى مجرى حياة طبقة النبلاء. إن ثاكرى مؤلف الرواية، وكوبريك الذى ترجمها إلى فيلم، يقولان أن طبيعة الإنسان تتغير بسبب المال، وضرورته، ووسيلة الحصول عليه، والوسيلة اللازمة للإبقاء عليه. وهذا ما حدث تحديداً فى حالة بارى ليندون، فحياة هذه الشخصيات أعطت الفرصة لكوبريك لكى يعلق على الفترة الانتقالية عندما تحولت القيم الرومانسية إلى شىء أكثر معاصرة، وأكثر قتامة وظلاماً.

أما أفلام "التماع" و"خزانة مدفع مليئة بالطلقات" و"عيون مغلقة على اتساعها" فتدور جميعاً هنا والآن، وفى كل فيلم شخصية محددة مختلفة، لكن هذه الأفلام تشترك فى المضمون العام للفقدان. ففيلما "التماع" و"خزانة مدفع مليئة بالطلقات" يعبران عن

فقدان البراءة. ففى "التماع" هناك الكاتب الذى اضطر للحياة فى عزلة بسبب عمله فى الإشراف على منتجع مهجور، لكن الكاتب يفقد عقله. وفى "خزانة مدفع مليئة بالطلقات" يعمل المجند جوكر كاتبًا، وهو يحاول الحفاظ على ضميره وإنسانيته وسط حياة الجندية. وأخيراً فى "عيون مغلقة على اتساعها" فإن الحضارة الزاخرة بالنرجسية معرضة للهجوم، فحياة الزوج والزوجة هى حياة ثرية من الناحية المادية، وهذا هو الشىء الوحيد الذى يميزها، ليبدأ البحث عن الثراء الروحى الذى يساء تفسيره فيصبح بحثًا عن الإشباع الجنسى، وليست هنا مكافآت روحية، وإنما الموت وخيبة الأمل. ومرة أخرى فإن التيمة التى تبدو وكأنها تتناول عالمًا محدداً تتحول عند كوبريك إلى المعنى العام حول الحياة المعاصرة.

وهناك سمتان تميزان تفسير كوبريك للنص من خلال خلق هذا المجال (الذى يمتد من الخاص إلى العام). السمة الأولى هى مركزية الأفكار فى حكاياته، والثانية هى تناوله للشخصية فى أفلامه. ففى "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" يتسم السرد بالطموح شديد الوضوح، لكنه فى جوهره يتناول فكرة أنه رغم التقدم الذى تم إحرازه، فإن الغطرسة التى نتجت عن هذا التقدم قد أدت إلى تآكل قدرة الإنسان إلى أن يكون فى هذا العالم، وأدى هذا التآكل إلى أن يصبح الإنسان ضحية للطبيعة بدلاً من أن يكون متحكمًا فيها. وفى فيلم "خزانة مدفع مليئة بالطلقات" قد يبدو صنع آلات للقتل (بتحويل الجنود إلى قتلة) ضروريًا من أجل مزيد من الإمبريالية المعاصرة، ولكن نتيجة ذلك تكون فقدان الإنسانية والتعاطف مع الآخرين، وهى خسارة تزيد عن أى كسب. وفى "عيون مغلقة على اتساعها" يكون العالم المعاصر خاويًا تمامًا، ومكانًا لحياة وافرة بالفرح وتحقيق الذات، وجميع الشخصيات فى هذا الفيلم ثرية ماديًا (ربما فيما عدا النساء اللائى تقمن ببيع أجسادهن للجنس)، لكن الشخصيات تبدو محبطة وضحلة روحيًا.

ومن أجل الانتقال من الخاص إلى العام، فإن ذلك يتطلب معالجة محددة للشخصية. وعندما ناقشتُ أفلام جورج ستيفنس ومعالجته للشخصية فى فصل سابق،

فقد لاحظتُ أهمية توحد المتفرج مع الشخصيات، وأهمية كل ما استخدمه ستيفنس لكى يعمق من هذا التوحد. ولكن كوبريك يفعل العكس تمامًا، إنه يطلب من المتفرج مجرد مراقبة الشخصية وليس التعاطف معها، كما أنه يميل إلى معاملة الشخصية كنمط بدلاً من أن تكون ذات ثلاثة أبعاد. ورغم أننا قد نعجب بموقف جوكر المعادى للسلطة فى "خزانة مدفع مليئة بالطلقات"، فإننا لا نعرف عنه أبدًا بما فيه الكفاية لكى ندخل إلى أعماقه، وعندما يموت كاوبوى فإنه ليس أكثر من صديق لجوكر، والقائد العصبى الجديد للكتيبة، إن موته لا يختلف عن موت أى جندى آخر، فالعام أهم من الخاص. وسواء كانت الشخصية غير مثيرة للتعاطف معها، مثل ريدموند بارى متقلب المزاج فى "بارى ليندون"، أو كانت شخصية متغطرسة مثل بومان فى "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" – فإن النتيجة واحدة، إننا نراقب هذه الشخصيات بدلاً من رؤية أنفسنا فيهم، وبهذه الطريقة فإنها تصبح عامة جدًا أكثر من كونها شخصيات بعينها.

ومن تقنيات كوبريك الأخرى هى أن يضع الشخصية الرئيسية فى مكان الخصم، وهذه النقطة واضحة تمامًا فى فيلمى "القتل" و"التماع"، ولكنها واضحة أيضًا فى حالة ريموند بارى "بارى ليندون"، فمعاملته لزوجته وابنها تجعله الخصم بدلاً من أن يكون البطل. وفى فيلم "٢٠٠١: أوديسا الفضاء"، فإن معاملة بومان للكومبيوتر هال تثير السؤال حول من هو البطل ومن هو الخصم، فالكمبيوتر يبدو أنه أصبح ضحية الإنسان، لذلك فإن بومان الذى يفصل فى النهاية الكهرباء عن هال بسبب غطرسته وأفعاله، يصبح فى مكان الخصم.

وهناك سمة مهمة أخرى فى تفسير كوبريك وهى السرد، وفى سرده يمكن أن نحدد خيارات اتخذها وعزز بها فكرته الإخراجية، فأفلام كوبريك لها حبكة شديدة الغزارة بالمقارنة مع معالجته للشخصية، ويمكن للمرء أن يقول إن الناس فى أفلام كوبريك ليسوا بأهمية الأحداث الخارجية للفيلم. لقد كانت تلك بالتحديد هى تجربة رافاييل عندما عمل مع كوبريك فى كتابة سيناريو "عيون مغلقة على اتساعها". (انظر كتابه "عيون مفتوحة على اتساعها"). وفى فيلم "خزانة مدفع مليئة بالطلقات"

فإن التواؤم مع الأحداث الخارجية، والتدريب الأساسى، ومعركة "هو"، قد شكلت ردود أفعال الشخصيات، وفى فيلم "بارى ليندون" يتصرف ريموند بارى كرد فعل للأحداث الخارجية: المبارزة، والحرب، وتصرفاته، ليلحق بأحد العملاء الباحثين عن معلم، ومحاولات ابن عمه أن يجد زيجة جيدة، ومحاولات أمه أن تتحكم فى ممتلكات زوجته، كل ذلك أدى بالشخصية للانزلاق فى حياته. وفى فيلم "القتل" تُشكل السرقة ومجراها ردود أفعال الشخصية الرئيسة وزملائه، وفى فيلم "طرق المجد" يتسبب الهجوم على تل النمل فى أن يعتبر القائد جنوده جبناء، ومن ثم فإنه يحدد ثلاثة من بينهم للإعدام من أجل استعادة شرف الجيش الفرنسى، وهنا فإن الشخصية الرئيسية الذى قاد الهجوم على تل النمل يُستدعى لكى يدافع عن الرجال الثلاثة المتهمين بالجبن. إن الحبكة فى كل من هذه الحالات تتسم بالقوة، وهى التى تشكل الشخصية الرئيسية، والمجال الواسع للحبكة فى كل حالة يطغى على الشخصية الرئيسية.

وأخيرًا، وبالنسبة إلى الطابع الأسلوبى، فإن كوبريك استخدم المفارقة الساخرة لكى يفصلنا عن الشخصية، ولكى يزيد من قوة الحبكة. لقد ذكرت سابقًا مشهد سليم بيكنز يركب السلاح النووى وهو يتجه نحو هدفه كما لو أنه يركب جوادًا غير مروض، ومشهد اكتشاف القرد أن قطعة العظم يمكن أن تكون سلاحًا، وتظاهر الفرقة العسكرية بالشجاعة وكأنهم ممثلون بينما يقوم فريق تليفزيونى بتصويرهم، ورقص أليكس وهو يضرب الضحية على نغمات "الرقص فى المطر"، إن كل هذه الأفعال والمشاهد تستخدم المفارقة الساخرة، ولكنها لا تصل إلى مستوى همبرت فى "لوليتا" الذى يتزوج أم الفتاة المراهقة ليكون قريبًا من الفتاة، ولقد صنع كوبريك الإحساس نفسه بالمفارقة الساخرة حول قيم الضواحى الأمريكية فى الفيلم، وهى المفارقة الساخرة نفسها التى نجدها فى "عيون مغلقة على اتساعها"، ولكنها تستهدف هذه المرة القيم المادية للمدينة. وفى بعض الحالات تكون المفارقة الساخرة مضحكة تمامًا، خاصة عندما يستخدم كوبريك ممثلين كوميديين، كما فعل مع بيتر سيللرز فى دور كلير كويلتى فى "لوليتا"، أو فى عدة أدوار ثانية فى "دكتور سترينجلاف"، كما أن المفارقة كانت أقل سخرية عندما استخدم

ممثلين غير كوميديين مثل توم كروز فى "عيون مغلقة على اتساعها". ومع ذلك فإن طابع المفارقة الساخرة شديد الأهمية فى أفلام كوبريك، فهو يزيد التباعد بين المتفرج والشخصية، ويساعد فى خلق مساحة مجازية يقدم فيها كوبريك رؤيته عن التقدم، والشخصية، والحياة المعاصرة.

إدارة الممثل

اعتمد كوبريك كثيراً على قراراته فى اختيار الممثلين، ولأنه كان يتعامل مع شخصيات تتراوح بين كونها كريهة تماماً أو أن يكون بداخلها صراع، فإنه كان يجب على ممثليه تعويض ذلك بخلق قدر ما من الطاقة والحيوية فى أدوارهم، مثل مالكولم ماكدويل فى "البرتقالة الآلية" وماثيو موداين فى "خزانة مدفع مليئة بالطلقات"، اللذين كانا قادرين على أن يجدا مجالاً للتعبير فى دوريهما. وهناك نمط آخر استخدمه كوبريك فى اختيار الممثلين، وهو مظهر "الولد اللطيف" الذى يتضمن الغموض الجنسى أو اعتماداً على الجنس باعتباره الخط الأول فى تصرفات الشخصية، مثل رايان أونيل فى "بارى ليندون"، وتوم كروز فى "عيون مغلقة على اتساعها"، وفى كل من هاتين الحالتين قام قناع النجومية بدعم اختيار الممثل. والبعد الثالث فى اختيار كوبريك للممثلين كان اختياره لشخصية الذكر الضارى، عندما كان مزيج العدوانية والنزعة الجنسية ضرورياً للممثل الذى سوف يتولى هذا الدور، مثل جاك نيكولسون فى "التماع"، وستيرلينج هايدن فى "القتل" و"دكتور سترينجلاف". وكان مظهر الممثل عنصراً مهماً آخر فى أفلام كوبريك، مثل كير دوليا الذى كان ملائماً تماماً فى دور الملاح الفضائى فى "٢٠٠١: أوديسا الفضاء".

لقد كان كوبريك يطلب من ممثليه العمل فى نطاق شديد الضيق، فالممثل دويللا لعب دور الملاح الفضائى الذى كان واحداً من منتجات التكنولوجيا المعاصرة، لذلك فإن حدوده العاطفية ضيقة جداً، إنه يبدو كما لو أنه يحيا دون مشاعر، وعلى نحو أوتوماتيكى، كما لو أنه روبوت (إنسان آلى)، وإن هذا النطاق العاطفى الضيق يؤدى

إلى فقدان التعاطف أو السحر فى أدائه. وكل ممثل فى أفلام كوبريك استخدم سمة سلوكية متطرفة واحدة لكى تكون الدافع فى أدائه، لقد كان مالكولم ماكدويل فى "البرتقالة الآلية" يتصرف دائمًا بعدوانية، وجيمس ميسون فى "لوليتا" كانت تصرفاته تنبع من رغبته، وريان أونيل فى "بارى ليندون" كان يتصرف من منطلق نرجسيته الضحلة، مثل توم كروز فى "عيون مغلقة على اتساعها". إن هذا النطاق كان يبدو أيضًا حتى مع ممثلين مؤثرين مثل جيمس ميسون وبيتر سيللرز فى "لوليتا"، كما نجحت هذه الاستراتيجية عندما كان مظهر الممثل يوحى بضحالة الشخصية. لذلك لم يكن غريبًا أن يواجِه فيلم "بارى ليندون" عند عرضه الأول نقدًا واسعًا لاختيار رايان أونيل فى دور البطولة، ولكن الآن - بعد ثلاثين عامًا - يعتبر فيلم "بارى ليندون" من أعظم أفلام كوبريك، ولم يعد أحد يوجه للفيلم نقدًا بسبب اختيار رايان أونيل.

ومن الملاحظ أن اختيار فريق التمثيل فى كل الحالات التى ذكرتها فى أفلام كوبريك تتعلق بممثلين من الرجال، وذلك لأن أفلام كوبريك تركز على الشخصيات الذكورية، ووجهة النظر الذكورية. ورغم أن شيللى وينترز قدمت أداء مهمًا فى "لوليتا"، كما فعلت مارى ويندسور فى "القتل"، فإن أفلام كوبريك فى جوهرها عن الرجال، وفيلم "خزانة مدفع مليئة بالطلقات" وفيلم "طرق المجد" (على الأقل حتى الفقرة الأخيرة منه) لا يتضمنان سوى الرجال.

توجيه الكاميرا

مثل ماكس أوبالس فى "لولا مونتيه"، وأورسون ويلز فى "المواطن كين"، وكارول ريد فى فيلم "فليخرج الرجل الزائد"، وديفيد لين فى "أوليفر تويست"، كان كوبريك مشغولاً بما يمكن أن يفعل بحركة الكاميرا فى مقابل مونتاج سلسلة اللقطات. ومثل هؤلاء المخرجين كان كوبريك مستكشفًا فى جماليات تأثير حركة الكاميرا بقدر ما كان مخرجًا قادرًا على أن يسرد الحكاية. ولقد اختار أن يحرك الكاميرا حول البيت الريفى فى المشاهد الداخلية لفيلم "طرق المجد"، لأنه كان يستمتع بذلك فى الوقت نفسه

الذى يسرد فيه الحكاية، كما استمتع كوبريك أيضاً باستخدام موسيقى البوب كنقاط مرجعية فى أفلامه، ويقبل التحديات التقنية مثل استخدام الإضاءة على ضوء شمعة فى التصوير الداخلى فى فيلم "بارى ليندون". لقد كانت هذه الاختيارات التقنية والجمالية تبدو كما لو أن كوبريك يروى نكتة، فكلها ممتعة وإن لم تكن مصدر القوة الحقيقية فى أفلامه.

نحن فى هذا القسم نناقش مزيج الفكرة الإخراجية واختيارات الكاميرا، هذا المزيج الذى يؤدى إلى طاقة سينمائية، وهناك الكثير فى هذا المجال يمكن أن نجده فى أفلام كوبريك. دعنا ننظر فى الفكرة المونتاجية: إننى أحتاج أن أنقل المتفرج إلى زمن مختلف، لذلك سوف استخدم فكرة الزمن وكيف تتم معايشته، كفكرتى المونتاجية. فى فيلم "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" يبدأ تتابع فجر الإنسان كما لو أنه بلا زمن، وهذا ما يتم تجسيده فى لقطات عامة جداً، ساكنة ولا تعطى إلا دليلاً واهنًا على أن هناك تغيراً فى الزمن اليومى بينما ننتقل من لقطة إلى أخرى. ويأتى المشهد التالى ليصور القردة العليا كحيوانات آكلة للنباتات، وتظهر حيوانات أخرى أيضًا فى هذا المشهد، لينتهى عندما يصبح القرد طعامًا للفهد. إن حركة الإيقاع فى المشهد رتيبة، بلا أى دليل على أن هناك تحولاً فى الزمن. وكلما انتقلنا إلى المشاهد التالية، فإن هناك لقطات متوسطة تقدم أفكاراً جديدة، مثل أن الليل يتضمن خطراً. وعندما نصل إلى ظهور العمود الصخرى، تتحول زوايا الكاميرا، ويتولد تغيير فى شبكة علاقات القوى (بين الكائنات وبعضها البعض، وبين الكائنات والأشياء). لقد دخل الإيقاع، وإن كان ذلك بشكل بطىء.

وعندما نصل إلى اكتشاف السلاح (قطعة العظم التى تهشم قطعة أخرى)، تحدث الكثير من التغيرات، فاللقطة المقربة تؤكد أهمية قطعة العظم. وتأتى لقطة خارج السياق إلى العمود الصخرى لتدخل فكرة جديدة: قوة الصخر والقوة الكامنة فى قطعة العظم، وبمجرد دخول فكرة السلاح الممكن، يتسارع القطع (المونتاجى) إلى قتل الحيوانات، وتفوق القردة العليا. إن اللقطات المقربة تدلنا على أنه تم فهم أهمية اكتشاف السلاح، كما أن الإيقاع السريع للقطع المونتاجى يشير إلى أن إحساسًا مختلفًا بالزمن قد تأسس، وهذا الإحساس بالزمن قد تغير تماما عما كان فى بداية هذا التتابع.

وفى فيلم "بارى ليندون"، فإن الفكرة هى مرة أخرى نقل المتفرج إلى زمن مختلف، إلى إيقاع مختلف خاص بالقرن الثامن عشر، ولكى يحقق كوبريك ذلك فإنه أبطأ من الإيقاع فى بداية الفيلم، وكان يستخدم حركة الكاميرا لكنه استخدم أيضًا عدسة الزووم لكى يطيل اللقطة زمنيًا، وكانت النتيجة أنه بدلاً من استخدام لقطات لا تستغرق الواحدة منها بضع ثوان فإن العديد من اللقطات كانت اللقطة الواحدة منها تمتد بين ٣٠و٦٠ ثانية، وعندما ينتهى هذا التتابع فى بداية الفيلم نكون قد وجدنا أنفسنا فى زمن القرن الثامن عشر، أو على الأقل فى نسخة كوبريك من هذا القرن. لقد استطاع أن ينقلنا من خلال الفكرة المونتاجية إلى إحساس آخر بالزمن: فجر الإنسان فى "٢٠٠١: أوديسا الفضاء"، والقرن الثامن عشر فى "بارى ليندون".

والفكرة الثانية التى استخدمها كوبريك من خلال الكاميرا المتحركة كانت محاولة تجسيده لإحساس القلق عند آل هارفورد فى "عيون مغلقة على اتساعها"، فعندما يبدأ الفيلم يكون بيل وأليس يستعدان للحفل، إنهما يتركان شقتهما الفسيحة فى مانهاتن لكى يذهبا إلى مكان إقامة فيكتور زيجلر الذى يشبه المتحف، إن الكاميرا تتجول أمامهما لتسجل قلقهما. وفى الحفل، عندما يكون بيل مشغولاً بالمرأتين الجميلتين، فإن الكاميرا تسجلهم مرة أخرى وهى فى حالة حركة، ويبقى مفتوحًا أمام المتفرج تفسير إذا ما كانت حركة الكاميرا تتضمن القلق أو الحيوية أو الرغبة الجنسية. وعندما تبدأ أليس فى الرقص مع الرجل المجرى الأنيق، تتحرك الكاميرا مرة أخرى، من اليسار إلى اليمين، ومن اليمين إلى اليسار، وكأنها تحاكى حركة الإغراء المتضمنة فى الرقصة، كما أن الحركة تركز عليهما فى الوقت نفسه الذى تُقصى فيه بقية الموجودين فى الحفل (عدا بيل)، كما أن اقتراب الكاميرا منهما وهما يرقصان تزيد من مسحة الإغراء فى اقتراب أحدهما من الآخر، وهكذا فإن قلق الكاميرا وعدم استقرارها يوحى بإحساس ما. لقد كانت الحركة فى كل من هذين المشهدين تحتوى على طابع الاستغراق فى الذات بالإضافة إلى الطابع الجنسى، لذلك فإن حركة الكاميرا تعمق فكرة كوبريك عن مصدر القلق أو عدم الإشباع الذى تعانى منه هذه الشخصيات، وهذا القلق - بالطبع - هو فى مكان القلب تمامًا من فكرة كوبريك الإخراجية.

فلنتناول أخيراً مشهد هجوم القناص فى "خزانة مدفع مليئة بالطلقات"، فهو يعطى مثالاً على استخدام كوبريك لوجهة النظر حتى يوصل فكرة أن الحرب هى فقط القتل، والنضال من أجل الحفاظ على إنسانية المرء. فى هذا التتابع توجد مرحلتان: مرحلة هجوم القناص على الكتيبة، ثم مرحلة هجوم الكتيبة على القناص. فى المرحلة الأولى استخدم كوبريك استراتيجيات سينما الحقيقة، مثل الكاميرا المحمولة على اليد، والاستخدام المفرط فى حركة الكاميرا، والاستخدام الاستراتيجى للقطات المقربة، لكى يجعل المتفرج يشعر وكأنه هو نفسه معرض للهجوم، وخلال هذه المرحلة يموت ثلاثة من أفراد الكتيبة، بمن فيهم قائدهم كاوبوى، وهو موت فجائى عنيف.

أما المرحلة الثانية من الهجوم فهى الهجوم على القناص، إن الإيقاع يُبطئ، وتحل اللقطات الساكنة مكان اللقطات المتحركة، وفى هذا المشهد يلقى شخص واحد مصرعه، وهو القناص (الذى يتضح أنها امرأة شابة). وهذا المشهد يحتوى على عدد أكبر من اللقطات المقربة بالمقارنة مع المشهد الذى يسبقه، وفى هذا المشهد يأتى قرار جوكر بقتل المرأة الشابة التى تطلب منهم أن يقتلوها، وهو قرار يتم تصويره فى لقطة مقربة مؤلمة ومكثفة. ثم يأتى هجوم من تبقوا من الكتيبة فى اتجاه العدو، على نحو مناقض تماماً لمشاعر جوكر المتصارعة حول القتل، فعندما يطلق الرصاص على المرأة يكون ذلك رد فعل إنسانياً تجاه معاناة شخص، وليس انتقاماً من عدو كريه قام منذ لحظات بقتل صديقه الوحيد فى الكتيبة. ومن خلال جعل الإيقاع أبطأ فى هذا المشهد، والتركيز على أزمة جوكر، فإن كوبريك يجعل من العدو إنساناً. ويخلق مفارقة مع وجدان المتفرج، فإذا كان عدوى إنساناً فهل يبقى عدوى؟ إن تلك هى نتيجة فكرة كوبريك الإخراجية فى فيلم "خزانة مدفع مليئة بالطلقات". إن الحرب المعاصرة هى أثقل ما يلقى بظلاله على الحياة المعاصرة. إن القتل هو القتل، سواء كان فى صورته المعاصرة أو صورته الموغلة فى القدم.

وإن عدداً قليلاً من المخرجين يمكن أن يكونوا أكثر قوة من ستانلى كوبريك فى استخدامه الكاميرا والمونتاج لخدمة فكرته الإخراجية.

الفصل الثامن عشر

ستيفن سبيلبيرج : طفل إلى الأبد

مقدمة

تميل أفلام ستيفن سبيلبيرج إلى أن تعطى "ثقلاً" ما فيما يتعلق بحياة الكبار، ولكنها تعطى المتعة والإيمان فيما يتعلق بحياة الأطفال، وهو يكون فى أفضل حالاته عندما تركز أفلامه على الطفولة، مثل "إى. تى" (١٩٨٢) و"إمبراطورية الشمس" (١٩٨٧)، أو فى الأفلام التى يتصرف فيها الكبار كأنهم مراهقون يجرفهم الحماس، مثل "غزاة تابوت العهد المفقود" (١٩٨١) و"حديقة الديناصورات" (١٩٩٤). وعلى الجانب الآخر فإن تصويره لحياة الكبار يتسم بتصوير السلوك الإنسانى المدمر، كما فى "قائمة شيندلر" (١٩٩٣) و"أميستاد" (١٩٩٧)، وفيهما بنى سبيلبيرج قصصًا عن المآسى الإنسانية مثل الهولوكوست، وتمرد العبيد، بطريقة يستطيع أن يصنع بها بطلاً، وفى هذين الفيلمين يمثل أوسكار شيندلر وروجر بولدوين انتصار الإنسانية على الهمجية. وإن هذا التفسير المتفائل للحظتين مظلمتين فى التاريخ الإنسانى يتناقض تمامًا مع أعمال ستانلى كوبريك على سبيل المثال. ولعل من الإنصاف أن نذكر أن فكرة سبيلبيرج الإخراجية تتطلب أن يجد بطلاً رومانسيًا لكى يوازن المادة القاتمة لفيلمى "قائمة شيندلر" و"أميستاد"، وهو ما يقترب به مرة أخرى من معالجته الجوهرية التى تتسم بها أفلامه الطفولية.

إن هذه المعالجة الجوهرية لها سمات محددة تسمو بفكرته الإخراجية، ومن الأفضل أن نأخذ لحظة لتوضيح هذه السمات، من أجل مزيد من الفهم للطريقة التى يعبر بها سبيلبيرج عن فكرته الإخراجية. فأولاً وقبل كل شىء، فإن سبيلبيرج يستخدم الحبكة ليخلق تحدياً للشخصية الرئيسية، وتكون هذه الحبكة قوية. إن كائناً فضائياً يهبط على الأرض ويريد أن يعود إلى وطنه فى "إى. تى"، وفى فيلم "إنقاذ الجندى رايان" يكون التحدى هائلاً فى إنقاذ الجندى رايان خلف خطوط العدو فى أعقاب إنزال القوات الأمريكية على الشواطئ الفرنسية فى اليوم الحاسم خلال الحرب العالمية الثانية، خاصة أن القوات الألمانية تحتل المناطق الفرنسية"، وفى فيلم "الفك المفترس" (١٩٧٥) يهاجم سمك القرش القاتل شاطئ أحد المنتجعات، كما أن هذا التحدى يتمثل فى الحرب ضد اليهود فى حبكة "قائمة شيندلر"، وتتجسد حبكة "أميستاد" فى ثورة للعبيد وما تلاها من أحداث.

كما أن سبيلبيرج يستخدم أيضاً خصماً قوياً بما فيه الكفاية لكى يرفع تصرفات الشخصية الرئيسية إلى مستوى البطولة، وشخصية الخصم تتمثل على سبيل المثال فى آمون جويث (راف فانيس) فى "قائمة شيندلر"، والحيوانات الضارية القاتلة فى "حديقة الديناصورات"، وعالم الحفريات الفرنسى شديد الطموح فى "غزاة تابوت العهد المفقود".

لكن سبيلبيرج يسعى أيضاً إلى أن يخلق بطلاً أكثر عادية يمكن للمتفرج أن يتوحد معه بسهولة، مثل إيليوت (هنرى توماس) فى "إى . تى"، وجون ميللر (توم هانكس) فى "إنقاذ الجندى رايان"، ورئيس الشرطة مارتين برودى (روى شايدر) فى "الفك المفترس"، ودكتور جرانت (سام نيل) فى "حديقة الديناصورات". إن كلاً من هؤلاء يتسم بالجدية، وحتى بالسذاجة، وليس أبداً بطلاً بطبيعته. (من أجل مزيد من مناقشة هذا الموضوع، انظر الفصل الخامس فى كتاب دانسايجر وراش "كتابة السيناريو البديلة"، الطبعة الثالثة، دار نشر فوكال، ٢٠٠٢)، ولكن عندما تقابل هذه الشخصيات التحدى من خلال الحبكة والخصوم الأقوياء، فإنها تتصرف على نحو بطولى. كما أن لدى سبيلبيرج ميلاً إلى الأنماط الفيلمية التى تدعم أسلوبه فى رواية القصص، خاصة مغامرات الأكشن، وأفلام التشويق، والأفلام الحربية.

وبالنسبة إلى صناعة الفيلم نفسها، فإن عدداً قليلاً من صناع الأفلام قد يضاهى سبيلبيرج فى توحده مع الوسيط السينمائى بهذه القوة ومتعته فى صنع الفيلم، لكن بالنسبة إلى وضع الكاميرا، وحركتها، وإيقاع الفيلم، فإن هناك الكثير من المخرجين برعوا فيها مثله، كألفريد هيتشكوك، ورومان بولانسكى، ولوك بيسون. إن هيتشكوك يتلاعب بالوسيط السينمائى فى مرح لعوب، على عكس أورسون ويلز وستانلى كوبريك. إن هذا المرح اللعوب يعزز فكرة المخرج، ويعكس فرحًا طفوليًا، وقوة تتخلل معظم أعمال سبيلبيرج. ومنذ أن بدأ حياته فقد قرر أن يتحدى أفكاراً محددة حول صناعة الأفلام، وعندما سأل نفسه ماذا يمكنه أن يصنع بمفهوم المطاردة، كانت إجابته هى فيلم "مبارزة" (١٩٧١)، الذى يدور كله حول شاحنة تطارد الشخصية الرئيسية وهو فى سيارته. إن هناك تحديات مشابهة تميز مشاهد مهمة فى أعمال سبيلبيرج، مثل مشهد إنزال القوات على الشواطئ الفرنسية فى "إنقاذ الجندى رايان"، وإخلاء الحى اليهودى فى "قائمة شيندلر"، والمشاهد الافتتاحية من أفلام "غزاة التابوت العهد المفقود"، و"إنديانا جونز والمعبد الملعون" (١٩٨٤)، و"إنديانا جونز والحرب الصليبية الأخيرة" (١٩٨٩)، ففى كل فيلم من سلسلة "إنديانا جونز"، وضع سبيلبيرج أمام بطله تحدياً مختلفًا يجب أن يتغلب عليه، والمهم هنا هو أن التوحد والإثارة فى السرد يمتزجان مع بهجة سبيلبيرج بصناعة الفيلم، لكى يعطى تجربة خاصة للمتفرج. والنتيجة الواضحة لهذا الالتقاء بين السرد وصناعة الفيلم هى أن سبيلبيرج هو المخرج الوحيد الأكثر نجاحًا جماهيريًا فى تاريخ السينما.

وحتى كتابة هذه السطور، فإن حياة سبيلبيرج الفنية تمتد إلى أكثر من ثلاثين عامًا، تبدأ بفيلمه "مبارزة" فى عام ١٩٧١، ومن العلامات المهمة فى سيرته "الفك المفترس" فى عام ١٩٧٥، وسلسلة "إنديانا جونز" (١٩٨١-١٩٨٩)(*)، و"إى. تى" فى عام ١٩٨٢، و"قائمة شيندلر" فى عام ١٩٩٢، و"حديقة الديناصورات" فى عام ١٩٩٤،

(*) هناك فيلم رابع من هذه السلسلة تم إنتاجه فى عام ٢٠٠٨ - المترجم.

و"إنقاذ الجندى رايان" فى عام ١٩٨٩، و"الذكاء الاصطناعى" فى عام ٢٠٠١، ولا يزال يعمل بحيوية كمخرج ومنتج. ولكى نفهم تناوله المبتهج الذى تبناه كفكرة إخراجية، فقد اخترت المقتطفات الأربعة التالية، لأنها تمثل فكرة المخرج، ولأنها تجسد براعة سبيلبيرج كمخرج، وأريد أن أضيف أنه كان يمكننى اختيار أربعة مقتطفات أو أربعة عشر مقتطفًا أخرى كانت على القدر نفسه من وضوح الفكرة.

"الفك المفترس" (١٩٧٥)

يركز فيلم "الفك المفترس" على محاولات برودى، رئيس الشرطة فى بلدة صغيرة، لكى يوقف سمك القرش القاتل الذى يثير الرعب فى البلدة التى على شكل جزيرة. إن البلدة منتجع صيفى مشهور. والعمدة يضغط على برودى لكى يقلل من الخطر ويزيد من النشاط الاقتصادى فى الجزيرة. ومع ذلك فإن الاهتمام الأساسى لرئيس الشرطة هو حماية الحياة البشرية، يساعده الصياد الخبير (روبرت شو) وخبير فى أسماك القرش (ريتشارد درايفوس)، وحبكة الفيلم هى أفعال سمك القرش من جهة، ومحاولات إيقافه من جهة أخرى، والصراع الذى يدور بين القيم الإنسانية هو الصراع الأساسى داخل الشخصيات، خاصة رئيس الشرطة. إن الفيلم من نمط أفلام الإثارة، ويتطور على نحو واقعى من أول حادثة قتل يقوم بها سمك القرش وحتى مصرع سمك القرش، والمقتطف الذى سوف نركز عليه هو مشهد الشاطئ، إن الجميع يستمتعون باليوم المشمس على الشاطئ فيما عدا برودى، الذى يجلس هناك ليراقب أى علامة على سمك القرش. إن مزاج مرتادى الشاطئ يتناقض تمامًا مع قلق رئيس الشرطة. إن سمك القرش يهاجم، والضحية هذه المرة صبى صغير، ولا يستطيع أن يفعل شيئًا إلا أن يُخرج الناس من الماء. إن أم الصبى فى صدمة، والسباحون الآخرون استولى عليهم الهلع وهم يتركون الماء إلى الشاطئ بحثًا عن الأمان. والمشهد يحتوى على وجهة نظر قوية: وجهة نظر برودى.

"غزاة تابوت العهد المفقود" (١٩٨١)

يتتبع فيلم "غزاة تابوت العهد المفقود" محاولات إنديانا جونز (هاريسون فورد)، عالم الآثار الشاب أن يستعيد للحكومة الأمريكية أثرًا قديمًا، هو تابوت العهد القديم لمعبد سليمان. إن تابوت العهد تسعى إليه أيضًا الحكومة النازية فى ألمانيا المهتمة باستخدام قوة تابوت العهد من أجل تحقيق أهدافهم. الزمن هو الثلاثينيات، ويأخذ البحث إنديانا جونز من الولايات المتحدة إلى جزيرة يونانية حيث يتم اتخاذ قرار حول مصير تابوت العهد. إن إنديانا جونز يساعده زميل مصرى (جوناثان رايس ديفيز). والمشهد الذى سوف نركز عليه يحدث فى مكان للتنقيب فى مصر، حيث يعثر إنديانا جونز على تابوت العهد، لكن عالم آثار فرنسيًا يسرقه لأنه يعمل لصالح الألمان. ويتم نقل التابوت إلى مكانه الأخير بواسطة شاحنة. ويجد إنديانا جونز حصانًا أبيض وتبدأ المطاردة. وفى هذا المشهد يقوم سبيلبيرج بوضع القديم فى مواجهة الجديد، العقل فى مواجهة العضلات، وكانت النتيجة واحدًا من أعظم مشاهدة المطاردة فى السينما المعاصرة. يجب على إنديانا جونز أن يلحق بالشاحنة، ويقفز عليها خلال سيرها، ويتغلب على الحارس والسائق. إن الخطر ماثل أمام الأشخاص الثلاثة المشتركين فى هذا المشهد، والمهم فى مشهد مثل هذا هو وضوح السرد (ماذا يحدث ومن سوف يفوز)، واستخدام نقاط التأكيد الدرامى أيضًا، بالإضافة إلى ضرورة وجود عامل الإثارة. إن هذا المشهد يحتوى على كل هذه العناصر وغيرها، وهو تحية تكريم تفيض بالمرح تجاه فكرة المطاردة (فى السينما).

"إى. تى" (١٩٨٢)

المقتطف الثالث هو من فيلم "إى. تى" والذى يبدأ بكائن فضائى تُرك على كوكب الأرض بالمصادفة، فوصول مجموعة من الشاحنات دفعت السفينة الأم أن ترحل بدون إى. تى. إن هناك الطفل إليوت (هنرى توماس) وهو متوحد [illegible] ويبلغ العاشرة من العمر، وهو الطفل الأوسط بين ثلاثة أطفال تربيهم الأم (فقد هجر الأب العائلة).

ويعثر إليوت على إي. تي، ويصبح صديقه، ويساعده في النهاية على أن يعود إلى موطنه. إن الشاحنات في بداية الفيلم هي في الحقيقة سلطات حكومية تبحث عن الكائنات الفضائية القادمة من خارج الأرض، وهذه السلطات تمثل الخصم في الفيلم. إن إليوت يجند أخاه الأكبر وأصدقاءه لكي يساعدوا آي. تي على الهرب من القوات الحكومية، والعودة إلى السفينة التي سوف تأخذه إلى موطنه. والمقتطف الذي سوف نركز عليه هو المشهد الافتتاحي عندما يجد إي. تي نفسه وحيداً على كوكب الأرض، وسوف يتكشف المشهد بشكل شبه صامت دون التركيز على الوجوه، أي أنه ليس هناك توحد بين المتفرج من جهة، والبشر أوالكائنات الفضائية من أخرى، والكائنات الفضائية موجودة هنا لهدف هو إعادة التزود بالوقود، ولعل إي. تي تجول بعيداً عن السفينة وقد أثارت فضوله أضواء المدينة في الوادي. وفجأة تتوقف الشاحنات. إننا لا نرى وجوه البشر لكننا نرى المفاتيح والشارات الخاصة بالشرطة. إنهم يستخدمون الكشافات الضوئية، ويبدو أنهم يبحثون عن الكائن الفضائي. لقد تم تحديد مكانه، فيبدأون في تعقبه. وعندما يقترب البشر من السفينة، تنسحب الكائنات الفضائية ويتراجعون وتقلع سفينتهم تاركين إي. تي خلفهم. إنه يهرب من البشر ويتخذ طريقًا إلى الوادي. حتى الآن فإننا لم نر سوى يديّ إي . تي وأقدام البشر، وليست هناك لقطات مقربة يمكن أن تحدد لنا تفاصيل الشخصيات، أو السبب في حدوث هذه المطاردة.

"إنقاذ الجندي رايان" (١٩٩٨)

المقتطف الأخير هو من فيلم "إنقاذ الجندي رايان"، ورغم أن الفيلم يبدأ بالجد الذي كان الجندي رايان، وهو يزور مقابر ضحايا معركة شاطئ نورماندي مع أبنائه وأحفاده، فإن الجزء الأساسي من الفيلم يحدث في السادس من يونيو عام ١٩٤٤ والأيام القليلة التي تلت هذا اليوم. الشخصية الرئيسية هي الكابتن جون ميللر (توم هانكس)، وإنزال القوات الأمريكية على شاطئ نورماندي هو المشهد الذي سوف نركز عليه. وفي أعقاب هذا المشهد، سوف يتولى الكابتن ميللر مهمة البحث عن الجندي رايان الذي مات أشقاؤه الثلاثة في الحرب. لقد أصدر الجنرال جورج مارشال أمرا

بعودة الجندى رايان إلى أسرته لأنه ابنها الباقى الوحيد، والمشكلة أنه هبط بمظلته خلف خطوط العدو، ومن أجل العثور عليه فإن الأمر يتطلب تعريض أفراد كتيبة الكابتن ميللر للخطر، فهل يستحق الأمر ذلك؟ إن هذا هو الصراع الذى تعيشه الشخصية الرئيسية، وفى النهاية يقرر أن يختار التضحية بحياته لإنقاذ الجندى رايان. ومشهد إنزال القوات على الشاطئ (المعروف باسم D-Day) يستغرق أربعًا وعشرين دقيقة، والهدف منه هو أن يضع المتفرج على الشاطئ ليشعر بالخطر، والعنف، والموت الذى عاشه العديد من الجنود الأمريكيين. (هناك مناقشة تفصيلية حول مونتاج هذا المشهد موجود فى كتابى "تقنيات المونتاج السينمائى والتليفزيونى"، الطبعة الثالثة، دار نشر فوكال، ص ١٩٧-٢٠١). وباستخدام تقنيات سينما الحقيقة، والكاميرات المحمولة على اليد، والعديد من اللقطات المقربة، والتحول من وجهة نظر الجنود الأمريكيين إلى قوات المدفعية الألمانية، ثم العودة إلى وجهة النظر الأمريكية، فإن سبيلبيرج يأخذنا إلى شاطئ نورماندى فى هذا اليوم المصيرى. والمشهد يتطور كالتالى:

١- فى قوارب الإنزال.

٢- فى الماء.

٣- على حافة الشاطئ (ماذا سوف نفعل؟).

٤- الحركة على الشاطئ.

٥- الوصول إلى الحدود الخارجية للجزيرة التى تحيطها الأسلاك الشائكة.

٦- جمع الأسلحة.

٧- التقدم إلى الدُشْمة والاستيلاء على المدفع بها.

٨- الاستيلاء على المدفع بالدُشْمة وعلى الأماكن المحيطة.

٩- الاستيلاء على الشاطئ، وتوقف إطلاق النيران.

إن ما يهم سبيلبيرج فى هذا المشهد هو أن يعطينا إحساسًا بأننا كنا هناك، فى هذه الفوضى الشاملة، ودون أن يجعلنا نفقد فهم ما يحدث، فالمشهد مؤثر فى وضوحه وفى تجسيده لفوضى القتل، وهو يصور براعة ومهارة سبيلبيرج فى صناعة الأفلام.

تفسير النص

من أجل استكشاف كل عناصر فكرة سبيلبيرج الإخراجية، يجب علينا أن نحدد أولاً أجزاء النص التى تدعم هذه الفكرة الإخراجية، فسبيلبيرج يميل إلى استكشاف العناصر المختلفة للطفولة والنضج، ويستخدم صناعة الفيلم لكى يجسد على نحو بصرى فكرته عن الطفولة والنضج، وهذه نقطة مهمة هنا. إن سبيلبيرج نصير قوى لمتعة صناعة الفيلم حتى أن عملية صناعة الفيلم نفسها تصبح شخصية character فى أفلامه، وسوف نرجئ هذا الجزء من التفسير إلى حين مناقشتنا لدور الكاميرا والمونتاج فى أعماله. وعندما أتحدث عن الطفولة هنا، فإننى أشير إلى رؤية أضيفت عليها الرومانسية أكثر مما فى أفلام فرانسوا تروفو. وسواء كان سبيلبيرج يتعامل مع الطفولة كشعور بالوحدة أو البهجة، فإنه يصور الطفل على أنه كائن معبِّر، وحيوى، وفضولى، ومبدع دائمًا، لكن تصويره للنضج لا يمر عبر هذه الرؤية الرومانسية، وإنما يصور كل الحدود، وخيبة التوقعات، وفقدان المثالية، التى يتسم بها الناضجون. وإذا تصورت الشخص الناضج على أنه طفل خابت آماله لكنه قادر على التغلب على خيبة الأمل، فإنك تكون قد عرفت صورة النضج عند سبيلبيرج.

وفى تفسير سبيلبيرج للشخصية الرئيسية، لا يكون الطفل فيها منعزلاً أو وحيداً كما قد تجد فى أعمال بولانسكى، فالطفل إيليوت فى فيلم "إى.تى" قد يكون غير عادى أو مراوغًا، لكنه جزء من مجتمع صغير يتألف من شقيقين بالإضافة إلى أصدقاء شقيقه الأكبر، وطفلة شقراء طويلة فى فصله الدراسى من الواضح أن اهتمامها به يتجاوز كونها زميلة دراسة، فلنطلق على هذا المجتمع مجتمع الطفولة. وحتى عندما تكون الشخصيات الرئيسية من الكبار، يكونون جزءًا من مجتمع يشمل الأطفال، وعلى سبيل المثال فإن رئيس الشرطة برودى فى "الفك المفترس" يظهر دائمًا بصحبة طفليه، أو وهو فى حالة قلق عليهما. وفى فيلم "إنديانا جونز والمعبد الملعون"، يتألف مجتمع إنديانا من شقراء حسناء وطفل صغير، وبالتالى فإنهما بالنسبة إليه يقومان بدور "السَّنيد" ويقفان معه ضد الخصم.

والسمة الثانية لتفسير سبيلبيرج هو أنه رغم قوة الخصم لدرجة أنه يجعل من الشخصية الرئيسية بطلاً، فإن الخصم يميل إلى أن يكون شخصية "كارتونية" (مثل شخصيات أفلام التحريك) أو ذات بعد واحد، مثل عالم الآثار الفرنسى الذى ضل اختياره فى "غزاة تابوت العهد المفقود"، أو سمكة القرش ذات العقل المحدود فى "الفك المفترس"، أو الطيور الجارحة العدوانية فى "حديقة الديناصورات"، أما آمون جويث فى "قائمة شيندلر" والجندى الألمانى فى "إنقاذ الجندى رايان"، فيمثلان استثناءً فى أعمال سبيلبيرج، فكلاهما دراسة فى الشر وبالتالى فإنهما أكثر خطراً كخصوم للبطل.

والحبكة فى أعمال سبيلبيرج جوهرية، وليست فقط مجرد تحدٍ لهدف الشخصية الرئيسية، وبالنسبة إلى معظم المخرجين الذين ناقشنا أعمالهم حتى الآن، فإن الحبكة نادراً ما تصبح عنصراً قائماً بذاته يمثل أهمية أكثر من الشخصية، ولنأخذ جون فورد مثالاً، فقد تكون الحبكة قوية، لكننا لا ننسى أبداً فى فيلم "الباحثون" أن الحبكة تعبير عن انتقام إيثان. وفى فيلم بولانسكى "طفل روزمارى"، ترتبط الحبكة بالرغبة العارمة لدى روزمارى فى أن تكون أماً، وأسوأ كابوس يمكن أن تعيشه هو أن ترى طفلها باعتباره شراً لكن هذا هو ما يحدث تماماً. أما فى أعمال سبيلبيرج فإن الحبكة تصبح أقوى عنصر فى السرد، إنها تبرز فوق الشخصية وتتجاوزها، وهى المصدر الحقيقى لتحدى الشخصية الرئيسية بما يتيح لسبيلبيرج أن يستمتع بصنع الفيلم، وهل هناك أقوى من مشهد المطاردة فى "غزاة تابوت العهد القديم"؟ إن شخصية إنديانا جونز لا تعرف إلا الانتصار، ومع ذلك فإن الإثارة والمتعة ينبعان من فكرة أن إنديانا جونز وهو على ظهر جواده يستولى على الشاحنة وما تحتويه، وهو ما ينطبق أيضاً على مشهد إنزال القوات على الشاطئ فى "إنقاذ الجندى رايان"، فالتقلبات التى تحدث للحدث فى هذا المشهد أكثر أهمية عند تلك النقطة من مصير الشخصية الرئيسية أو ما يدور داخل نفسه. وهكذا فإن استمتاع سبيلبيرج بالحبكة وتعقيدها واضح فى كل مرة يقوم فيها بتجسيد فكرته الإخراجية.

وأخيراً فإنه يجب أن أقدم ملاحظة عن الطابع الأسلوبى الذى يدعم فكرة المخرج فى أفلام سبيلبيرج، وهذا الطابع الأسلوبى يتعلق تماماً بالتفاصيل البصرية التى تخلق المزاج النفسى الذى يريده سبيلبيرج. والمقتطف من فيلم "إى. تى" يفيدنا لتوضيح هذه النقطة، فلتتخيل أن سفينة فضائية من الفضاء الخارجى قد هبطت على كوكب الأرض، فقد يثير فيك ذلك إحساساً بالخطر، واحتمال حدوث الأذى، لكن التفاصيل التى يقدمها سبيلبيرج لا تشير إلى أىٍ من هذه المشاعر، بل إنها تثير الفضول، ففضول إى. تى حول الوادى المضىء تحته، والنبات الذى يقتلعه من الأرض، ورد فعله نتيجة رحيل السفينة وتركه وحده، والضوء المرتعش النابع من مكان القلب فى هذا الكائن الفضائى، كل هذه التفاصيل توحى بالأمان أو حتى بطبيعة شخصية طيبة. الكائنات الفضائية إذن كائنات طفولية وتراعى مشاعر الآخرين، وعلى العكس فإن البشر فى هذا المقتطف يتسمون بالعدوانية والغموض، إنهم يطاردون الكائن الفضائى، ونرى أضواء كشافاتهم ، ومفاتيحهم، وشاراتهم، والارتباط الذى يحدث فى أذهاننا هنا هو أن البشر لا يقصدون خيراً . إذن الكائنات الفضائية طفولية ومن المحتمل أن يصبحوا ضحية، بينما البشر ناضجون ويحولون الآخرين إلى ضحية، وهذا الإدراك المختلف عن الكائنات الفضائية أنجزه سبيلبيرج دون كلمات أو لقطات مقربة.

إدارة الممثل

يمثل اختيار الممثلين عاملاً حاسماً فى أفلام سبيلبيرج، وعادة ما يتم اختيار ممثل الشخصية الرئيسية بسبب مظهره العادى، فهو لا يمكن تمييزه إذا وقف وسط الزحام. إنه يتسم بكونه له مظهر أى إنسان، مثل هاريسون فورد فى سلسلة "إنديانا جونز"، وتوم هانكس فى "إنقاذ الجندى رايان"، وسام نيل فى "حديقة الديناصورات"، ودينيس ويفر فى "مبارزة"، وروى شايدر فى "الفك المفترس"، فكل من هؤلاء الممثلين لا يبدو بطلاً ولا يمثل تهديداً، وإنما هو شخص دمث الأخلاق. أما الممثلات فيتم اختيارهن بسبب مظهر الحيوية والشباب، بلا أبعاد شخصية كاثرين هيبورن، أو حسية باربارا ستانويك، لذلك فإن مظهر ممثلات أفلام سبيلبيرج يتلاءم مع الممثلين أصحاب

المظهر العادى الذين يقومون بأداء الشخصيات الرئيسية. ومن المفهوم أن سبيلبيرج يختار ويعمل عادة مع ممثلين أطفال أكثر من الممثلين الآخرين، وإذا كان ممثلو الشخصيات الرئيسية من الكبار يبدون عاديين، فإن كل الممثلين الأطفال يبدون غير عاديين، مثل هنرى توماس ودرو باريمور فى "إى. تى"، وجويل هالى أوزمينت فى "الذكاء الاصطناعى". ويختار سبيلبيرج دائمًا شخصية واحدة فى كل فيلم تبدو أكبر من الحياة، مثل روبرت شو فى "الفك المفترس"، ودينهولم إيليوت فى "غزاة تابوت العهد المفقود"، وشون كونرى فى "إنديانا جونز والحرب الصليبية الأخيرة"، وريتشارد أتينبروه فى "حديقة الديناصورات"، فهذه الشخصيات تقدم جاذبية الشخصية (الكاريزما) التى تفتقدها الشخصيات الرئيسية الأخرى من الكبار.

وفيما يخص الأداء، فإن سبيلبيرج يريده بعيداً تماماً عن المبالغة حتى إنه يستمتع بالسحر، مثل الصبى الخجول الذى يحاول أن يبدو لطيفًا فى عيون الآخرين. وبهذه الطريقة فإن أداء الممثلين لا يقلل من قوة الحبكة وحيويتها، ولا يثير التعقيد فى استجابة المتفرج للشخصية، لكن هناك أمثلة من أفلام مخرجين آخرين على أداء شخصيات تستدعى رد فعل معقداً عند المتفرج مثل المجرم الفاتن الذى أداه جورج كلونى فى فيلم ستيفن سوديربيرج "خارج نطاق الرؤية" (أو "بعيد عن العين")، وتوم كروز فى دور القاتل المأجور فى فيلم مايكل مان "ضحايا بالمصادفة"، وأحيانًا يحاول سبيلبيرج أن يقدم شخصية أكثر تعقيداً، مثل ريتشارد درايفوس فى "لقاءات قريبة من النوع الثالث"، وراف فاينس فى "قائمة شيندلر"، لكن النتائج تأتى مختلطة لأن سبيلبيرج ابتعد عن المسار الدرامى للشخصية الرومانسية الأساسية فى معظم أفلامه.

توجيه الكاميرا

يحاول سبيلبيرج أن يحقق عدداً من الأهداف من خلال وضع الكاميرا، وحركتها، وإيقاع الفيلم. والمبادئ الرئيسية عنده تبدو كالآتى:

١- الحفاظ على القصة واضحة.

٢- الحفاظ على تقدم القصة إلى الأمام.

٣- التوحد مع الشخصية الرئيسية مهم.

٤- يجب أن تساعد التفاصيل المحددة فى تقدم الحبكة والشخصية.

٥- الحفاظ على الإثارة فى الفيلم.

٦- سرعة الإيقاع ووجهة النظر مهمان.

وسوف نتناول كلاً من هذه المبادئ الآن، ولتتذكر دائمًا أهمية هذه السمات لخلق المتعة خلال صناعة الفيلم، وبالفعل فإن سبيلبيرج يملك القدرة الكاملة على أن يعكس هذه المتعة فى أفلامه، وهذه المتعة هى التى تدعم فكرته الإخراجية. إن الحفاظ على القصة واضحة يتعلق بالعناصر البصرية المهمة التى يريد استخدامها لهذا الغرض، والمقتطف من فيلم "الفك المفترس" سوف يقدم مثالاً جيداً على وضوح القصة. إن رئيس الشرطة برودى وعائلته يجلسون على الشاطئ، والشاطئ مزدحم، الأطفال يلعبون فى المياه، ويتبادل المراهقون الغزل، ويحاول الكبار أن يسترخوا فى هذا اليوم الحار. وبينما تستمتع مسز برودى بيومها وتراقب طفليها، فإن برودى يشعر بالقلق، إنه يركز كل اهتمامه على ترقب خطر هجوم جديد لسمك القرش، ووجهة نظره لا تتجاوز مراقبة المياه. وعندما يريد سبيلبيرج أن يعيد تذكيرنا بما يهتم به برودى، فإنه للحظة يعوق برودى عن رؤية الشاطئ، ويزداد التوتر عندما يلحظ برودى حركة مفاجئة فى الماء، إنها تبدو كما لو أنها زعنفة سمكة قرش لكن يتضح أنها غطاء رأس رجل عجوز يسبح فى المياه، أما الإشارة الخاطئة التالية فهى حركة مفاجئة عنيفة فى الماء عندما يرفع مراهق فتاته ثم يسقطها فى المياه، إنها تصرخ فى مرح وليس فى فزع.

ويضع سبيلبيرج الضحايا المحتمل أن يهاجمهم سمك القرش فى مكانهم، حين يلقى مراهق بقطعة خشب فى المياه وهو يلعب مع كلبه، لتنجرف قطعة الخشب داخل المحيط، ويعوم الكلب ليأتى بها إلى صاحبه، بينما تدفع امرأة طفلها الصغير وطوفه الأصفر المنفوخ بالهواء إلى حافة الماء، فى نفس الوقت الذى يعوم الطفل بالطوف نحو الأفق. تأتى إشارة التحذير الأولى من الخطر من الصبى المراهق الذى يبحث عن كلبه، ثم لقطة بعيدة عن السياق cutaway لقطعة الخشب الطافية، بينما لا يظهر الكلب.

وبينما تكون زوجة برودى تدلك ظهره، يهاجم سمك القرش الطفل الصغير على الطوف، وتنفجر الدماء الحمراء من المحيط. لقد وقع ما كان برودى يتخوف منه، إنه يندفع إلى حافة المحيط لكى يساعد السباحين الذين استولى عليهم الذعر لكى يخرجوا من الماء، وعندما يخرج الجميع تبقى الأم تنظر فى يأس فى انتظار طفلها، لكن كل ما تبقى هو أجزاء ممزقة من الطوف وقد غطتها الدماء. إن المشهد مركز وواضح، وكل الإشارات البصرية كانت موجودة، وحدثت الحادثة السيئة.

لقد تم تقديم هذا المشهد بالحد الأدنى من الحوار، كما سوف يستمر المشهد التالى، الذى يحافظ على تقدم القصة، بدون حوار أيضًا، ولقد كان واضحًا منذ فيلم "مبارزة" أن سبيلبيرج يحب الأكشن المجرد. إن المشهد الافتتاحى من فيلم "إى. تى" هو أكشن مجرد، يمضى متقدمًا بسرعة كبيرة جدًا، ومن ناحية وجهة نظر السرد فإن هناك عنصرين أو ثلاثة مهمة فى هذا المشهد: إى. تى الفضولى يبتعد عن سفينة الفضاء فيضل طريقه، والبشر يطاردون الزوار القادمين من الفضاء الخارجى، وسفينة الفضاء الخارجى تترك إى. تى وحده لأنهم لابد أن يهربوا من البشر الذين يطاردونهم. ومفتاح هذا المشهد هو الحركة: الكاميرا تتحرك، إى. تى يتحرك، البشر وعرباتهم يتحركون فى مطاردتهم، الكشافات الضوئية تتحرك. وطوال هذا المشهد يؤكد الحركة. واللقطات القليلة بدون حركة (أرنب فى رد فعله تجاه إى. تى، وإى. تى ينزع نباتًا من الأرض، والكائنات التى تشبه فطر عيش الغراب فى سفينة الفضاء) هى لقطات غير عادية فى هذا المشهد. كما أن اتجاه الشاشة يظل واضحًا فيه مَنْ يطارد مَنْ، ويخلق إحساسًا بالصراع فى المشهد.

والتوحد مع الشخصية الرئيسية مهم عند سبيلبيرج، وفى المشهد من فيلم "الفك المفترس"، يأتى المشهد من وجهة نظر برودى، وفى معظم المشهد من فيلم "إنقاذ الجندى رايان" تكون وجهة النظر خاصة بالكابتن ميللر أو برجال المدفعية الألمانية، وفى المشهد من فيلم "غزاة تابوت العهد المفقود" تكون هى وجهة نظر إنديانا جونز أو الحارس أو سائق الشاحنة، إن وجهة النظر تتيح لنا أن نتوحد مع إنديانا جونز أو الكابتن ميللر أو رئيس الشرطة برودى.

ويفهم سبيلبيرج أهمية التفاصيل لكى يجعل الحبكة والشخصية يتقدمان إلى الأمام. إن قطعة الخشب الطافية فى مشهد فيلم "الفك المفترس" تقول لنا إن الكلب أصبح ضحية لسمك القرش، وإن القرش موجود هناك، والطوف الأصفر الممزق يدلنا على مصير صاحبه الطفل، ونزع النبات من الأرض فى "إى. تى" يدلنا على وجود كائن غير خطر، وجندى يقبِّل صليبه قبل أن يطلق النار على رجال المدفعية الألمانية فى "إنقاذ الجندى رايان" يخبرنا بالكثير عن الجندى. وسبيلبيرج يستخدم هذه التفاصيل من أجل أهداف الحبكة والشخصية.

كما أن الحفاظ على مستوى من الإثارة هو نتيجة للموضوع نفسه من جهة، وحيوية التناول السينمائى من جهة أخرى. فالمقتطفات الأربعة جميعها مثيرة عند مشاهدتها لأنها تحتفظ بتدفق عوامل الإثارة دون توقف، وهذه الإثارة تأتى من حركة الكاميرا مجتمعة مع إيقاع الأكشن، والتى يتم تأكيد نقاط منها بين لحظة وأخرى. إن عدداً قليلاً من المشاهد (فى تاريخ السينما) يحتوى على هذا الكم الهائل من الإثارة الموجودة فى مشهد المطاردة من فيلم "غزاة تابوت العهد المفقود"، ولأن هناك العديد من المصاعب تواجه أنديانا جونز، فإن هناك إثارة تأتى من تغلبه عليها، لكن التغلب عليها يجب أن يكون ممتعًا، لذلك يأخذنا سبيلبيرج بحذر خلال كل خطوة، فليست المسألة مجرد تعاقب منطقى لهذه المصاعب والعقبات، فيجب أن تكون كل عقبة أخطر من العقبة التى سبقتها، وكل خصم يجب أن يكون أكثر مهارة من الخصم الذى سبق التغلب عليه. وفى مطاردة "غزاة تابوت العهد المفقود" يكون رئيس الفرقة هو الخصم الأقوى والأخطر فى مواجهة أنديانا جونز، لذلك فإنه يتم الاحتفاظ به حتى يكون الخصم الأخير، كما أن الأحياء الضيقة، وإصابة إنديانا جونز بجرح، تزيد من مخاطر المواجهة الأخيرة. إن هذا المشهد العظيم من الأكشن مثير بنفس طريقة إثارة طفل ينتصر فى لعبة شطرنج، أو الانتصار فى مباراة رياضية لمراهق فى مدرسته الثانوية، فليس هناك فى عالم الكبار ما يثير مثلما يثير انتصار الطفولة، وهذا هو ما يحدث تمامًا عندما ينجح إنديانا جونز فى الاستيلاء على الشاحنة الألمانية.

وأخيراً، فإن امتزاج سرعة الإيقاع بوجهة النظر هو عنصر رئيسى فى تحقيق الإثارة فى التجربة السينمائية. إن مشهد إنزال القوات على الشاطئ فى فيلم "إنقاذ الجندى رايان" هو مشهد قوى يستمر أربعًا وعشرين دقيقة، ولقد سبق لى أن ذكرت تقدم السرد فى هذا المشهد فى جزء سابق، لكننا الآن سوف نركز على بعض أفكار سبيلبيرج فى المشهد. الفكرة الأولى هى فوضى تجربة إنزال القوات، ولكى يحقق إحساس الفوضى فإن سبيلبيرج استخدم الكثير من حركة الكاميرا، وبعض هذه الحركات - مثل حركة سفينة الإنزال - هى حركة متدفقة من مؤخرة السفينة إلى مقدمتها. وعلى الشاطئ فإن الحركة تصبح أكثر فى فوضاها، وهنا يستخدم سبيلبيرج عدداً من الكاميرات المحمولة على اليد، والشد والجذب فى الحركة، لكى يخلق إيقاعًا وإحساسًا بالخطر على الشاطئ، كما تساهم فى ذلك تقنيات مثل القطع القافز، والعديد من اللقطات المقربة، والتغيرات الحادة المفاجئة فى مستوى الصوت ليشعر المتفرج بإحساس الفوضى.

والفكرة التالية عند سبيلبيرج هى الإيحاء بأن الشاطئ لم يمثل خطراً فقط، وإنما هو حقل للقتل لن يجد فيه الكثير من قوات الإنزال فرصة (للحياة)، وهنا تكون وجهة النظر من خلال جنود المدفعية الألمان المختفين فى الدُشَم، وذلك باستخدام منظور واسع للشاطئ الذى يمثل أيضًا حقلاً للقتل. وعندما نتحرك أقرب، فإن هناك لقطات ذاتية متوسطة ومقربة للموت والاحتضار. وفى الحقيقة أن سبيلبيرج استفاد كثيراً من القطع إلى العديد من صور الأشلاء والأحشاء للجنود الضحايا. إن الموت لم يكن سائداً فقط، لكنه كان مرعبًا.

وهناك فكرة ثالثة استخدمها سبيلبيرج، وهى رجال الإسعاف العاجزين عن أن يفعلوا شيئًا لكنهم يحققون المستحيل، فهم ينقذون الحياة وسط حقل القتل. وهذه المشاهد توضح إحباط رجال الإسعاف الذين كانوا ينقذون رفاقهم لكنهم يشهدونهم وهم يلقون مصرعهم بسبب نيران العدو المتلاحقة، والإحساس القوى الذى ينبعث من

هذه الصور هو تفانى رجال الإسعاف مع إحباطهم المتزايد وهم يحاولون المساعدة ولكن ذلك لن يجدى إلا نفعًا قليلاً. إن هناك العديد من الأبعاد فى هذا المشهد، فوجهة النظر والإيقاع يتيحان طريقًا للتفسير والإحساس بأن المشهد يطغى على المتفرج عندما تقوم القوات بالإنزال رغم الخطورة البالغة لمهمتهم، وهو مشهد يستدعى إلى الذاكرة قوة مثل هذا الإحساس فى فيلم "تعالى لترى" (١٩٨٧) لإليم كليموف، وهو فيلم شديد القوة فى تاريخ صناعة الأفلام.

إن سبيلبيرج يمنح الحياة لفكرته الإخراجية من خلال استخدام الكاميرا والمونتاج، وفكرته هى الطفولة للأبد، وإذا كان مقدراً عليها أن تخبو عند النضج، مثلما يحدث على شواطئ نورماندى فى "إنقاذ الجندى رايان"، فنحن جميعًا معرضون لذلك.

الفصل التاسع عشر

مارجريتا فون تروتا : تقاطع الحياة التاريخية والحياة الشخصية

مقدمة

كانت مارجريتا فون تروتا واحدة من بين الكُتَّاب الألمان الذين كانوا نشطين ومهمين، فيما أطلق عليه فيما بعد السينما الألمانية الجديدة فى السبعينيات. لقد كان المخرجون (داخل هذه الحركة) مختلفين تمامًا فى الأهداف والأساليب، لكنهم مثل الموجة الجديدة (فى فرنسا) قبل عشر سنوات ساهموا بحيوية فى مشروع إبداعى شديد الاختلاف عن صناع الأفلام فى الجيل السابق عليهم. لقد اختار راينر فيرنر فاسبندر الميلودراما نمطًا مفضلاً لديه، بينما مال فيم فيندرز إلى القصص الوجودية التى تمزج بين شخصيات واقعية وأحداث تشبه الحواديت الخيالية، أو شخصيات خيالية وأحداث واقعية. أما فيرنر هيرتزوج فكان مهتمًا فقط بالقصص الخيالية ، فى الوقت الذى كانت فيه مارجريتا فون تروتا وشريكها وزوجها فولكر شلوندورف منجذبيْن إلى المعالجة الراديكالية أو السياسية للأحداث والبشر.

لقد كانت فون تروتا صانعة أفلام مهمة طوال ثلاثين عامًا، ولقد بدأت ككاتبة لأفلام فولكر شلوندورف، مثل "الثروة المفاجئة لأهل كالمباخ الفقراء"، وفى عام ١٩٧٥اشتركت مع شلوندورف فى إخراج "شرف كاترينا بلوم الضائع" وظهرت فى دور مهم واشتركت مع شلوندورف فى إخراج "رصاصة الرحمة" (١٩٨٠). وفى عام ١٩٧٧ قامت بإخراج "الاستيقاظ الثانى لكريستا كلاجيس"، وأخرجت أشهر أفلامها "ماريان

وجوليـان"، المعروف أيضًا باسم "الشقيقتـان الألمانيتان" فى أوربا، فى عام ١٩٨١، ومنذ ذلك الحين صنعت العديد من الأفلام السينمائية والتليفزيونية، كان من أهمها "أخـوات السـعـادة" (١٩٨٥) و"روزا لوكـسـمـبـرج" (١٩٩٤) و"الوعـد" (١٩٩٥) و"روزينتراسه" (٢٠٠٤).

ولأن قاعدة عملها انتقلت من ألمانيا إلى إيطاليا، فإنها واجهت على نحو ما معاملة مشابهة للمخرجة البولندية أنييسكا هولاند، حين وجدت نفسها مضطرة إلى أن تصبح مخرجة "أوربية" أو "عالمية" بدلاً من أن تكون ألمانية أو بولندية، وإننى أعزو هذه المعاملة إلى كونهما امرأتين، فلم يعش رولاند إيمريتش أو بول فيرهوفين التجربة نفسها رغم ذهابهما إلى هوليوود، حيث تم قبول كل منهما على أنه مخرج ألمانى أو هولندى أيضًا.

وقبل أن ندرس عددًا من المقتطفات من أفلام فون تروتا، فإن هناك عددًا من الملاحظات سوف تضع فكرتها الإخراجية فى سياقها، فأولاً وقبل كل شىء هناك الملاحظة أن فون تروتا - مثل بيللى وايلدر قبلها - هى كاتبة فى الأساس، وكتابتها هى التى تشكل كل قراراتها الإخراجية الأخرى، وهذه الكتابة يجب أن تضفى العاطفة على القصة الشخصية، وتتيح للقصة التاريخية نقاط تقاطع لكى ترفع من مستوى القصة الشخصية وتدعمها. وهناك طريقة أخرى للتعامل مع عنصرين سرديين هى رؤية الحبكة كقصة تاريخية، بينما تكون الشخصية هى القصة الشخصية، أو تكون هى الطريقة التقليدية لإضفاء الطابع العاطفى على القصة. وسوف نورد هنا مثالاً لتوضيح ذلك، ففى "روزينتراسه" تدور القصة الشخصية عن يهودية ألمانية معاصرة تربت فى نيويورك، وهى مرتبطة الآن بشخص غير يهودى، وعندما يموت أبوها، تصبح أمها متذمرة من علاقتها بخطيبها، ولكى تفهم الابنة السبب فإنها تعود إلى ألمانيا لتعرف ماضى أمها، وما تكتشفه هو أنه فى ألمانيا خلال الحرب العالمية الثانية فقدت أمها اليهودية والديها، وأخفتها امرأة ألمانية غير يهودية كانت آنذاك تناضل من أجل حياة زوجها اليهودى، الذى كانت السلطات قد قامت بترحيله إلى الشرق. إن للسرد التاريخى عنصرين: المرأة غير اليهودية تعتنى بالطفلة اليهودية، والمرأة غير اليهودية

تناضل من أجل إنقاذ زوجها اليهودى مع نساء فى مثل عقليتها قد تم ترحيل أزواجهن. إن الابنة تعلم بتاريخ أمها من خلال لقاء مع المرأة التى أنقذتها، التى أصبحت الآن عجوزًا تعيش فى أغلب الأحيان مع ذكرياتها. إن التاريخ الشخصى، والقدر التاريخى لهؤلاء النساء وأزواجهن اليهود خلال الحرب العالمية الثانية، هذان التاريخان يمتزجان ليؤثرا اليوم فى امرأة شابة تتخذ قرارها حول خطيبها غير اليهودى.

إن هذا التزاوج بين ما هو تاريخى وما هو شخصى يشبه سنون العجلة، إنهما يحيطان بجوهر الحبكة. فالآباء فى قصة فون تروتا يمثلون التاريخى بينما يمثل الأبناء ما هو شخصى. ففى فيلم "ماريان وجوليان"، هناك راعى أبرشية متسلط وزوجته الهادئة، وهما والدان لابنتين، وذلك هو جوهر الفيلم، (الانقسام بين الآباء والأبناء)، لكن هناك انقسامًا ثانيًا بين الذكور والإناث، فالرجال ضعفاء وكثيرو الطلبات، أما النساء فقويات وتعرفن أهدافهن، وبالتالى فإن الرجال سرعان ما ينكسرون. يبدأ فيلم "ماريان وجوليان" بزوج ماريان السابق فيرنر، وهو يترك طفلهما مع جوليان وينتحر، وبالقرب من نهاية الفيلم فإن فولجانج صديق جوليان لمدة عشر سنوات، يهجرها لأن جثة ماريان لاتزال تقف بينهما. وفى ضوء العلاقة الأساسية بين الشقيقتين، فإنه يتم تصويرها على أنها علاقة وثيقة وقوية منذ الطفولة، رغم أن كلاً منهما نقيض الأخرى. فخلال فترة الطفولة كانت الأخت الكبرى مسئولة بينما الأخرى الصغرى غير مسئولة، والكبرى أقل فى نزعتها الجنسية بينما الصغرى قوية فى هذه النزعة، الكبرى سياسية والصغرى أكثر إبداعًا وخيالاً. وعندما تكبر الشقيقتان، تزداد حدة الاختلاف بينهما، وتأخذ كل منهما موقفًا سياسيًا مضادًا للأخرى، فالكبرى تصبح صحفية سياسية، بينما تصبح الصغرى ماريان إرهابية سياسية، ومع ذلك فإن أهم شخص عند كل منهما هو الشقيقة الأخرى، فنقاط الضعف المؤثرة فى الجيل والنوع والشخصية هى التى تخلق الفكرة الإخراجية عن علاقة التاريخى بالشخصى.

وكل قصص فون تروتا تتطور وتتكشف فى شكل لغز تكون الإجابة عليه هو من سيبقى على قيد الحياة، ففى فيلم "الأخوات، أو توازن السعادة" (١٩٧٩) تدور القصة مرة أخرى حول شقيقتين، الكبرى هى التى سوف تبقى على قيد الحياة بعد أن تحتمل آلام انتحار الصغرى، وهى تنجح فى البقاء على قيد الحياة بخلق علاقة بديلة،

حين تتخذ من سكرتيرة شابة فى العمل تشبه شقيقتها، شقيقة جديدة، ورغم أن هذه الاستراتيجية ليست استراتيجية باقية، فإنها تساعد الأخت الكبرى على أن تتحمل الفقدان. وفى فيلم "الاستيقاظ الثانى لكريستا كلاجيس" (١٩٧٧) هناك امرأة تسرق مصرفًا لكى توفر المال اللازم لمركز رعاية الأطفال الذى تديره، إنها تفقد شريكها، لكن عندما تقبض الشرطة عليها فإنه يتم إنقاذها على يد موظفة المصرف التى كانت رهينة عند حدوث السرقة، فالموظفة تنكر أن كريستا هى التى قامت بالسرقة، وهكذا تحصل كريستا على فرصة أخرى. وأخيراً فإن تروتا تؤكد تفوق الشخصية على الحبكة، وتفوق الشخصى على التاريخى. إن فيلم "ماريان وجوليان" هو قصة تدور فى الستينات عن الإرهابية السياسية ماريان، ومع ذلك فإننا لا نرى عمليات سرقة المصارف أو تفجير القنابل، وبدلاً من ذلك فإن التركيز يكون على علاقة ماريان بأختها الكبرى جوليان، وهناك ذروة تعبر عن الحب فى علاقتهما، إن ماريان فى السجن، وجوليان تزورها، بينما يسجل رجل حوارهما، وهناك حارستان تراقبان لكى تحتويا الموقف إذا دعت الضرورة، بالإضافة إلى حارس مسلح . إننا نعى تماماً ذلك المستوى من المراقبة التى تُفقد الشقيقتين الشعور بخصوصية لقائهما، وبدون تردد تخلع كل منهما معطفها وتتبادلانهما وتحتضنان، فرغم وجود أربعة غرباء فى الغرفة فإن ذلك لم يمنع الحميمية بينهما أن تكون على هذا القدر من الذاتية والتأثير، فكل ما يهم فى تلك اللحظة هو الرابطة بينهما، وكل ما عدا ذلك تقومان باستبعاده، إنها لحظة الحب القوى، وتجسيد لما هو شخصى.

وبالنسبة إلى المقتطفات، فسوف أغير تناولنا لها على نحو طفيف، فبدلاً من مقتطفات محددة، سوف أقوم بالتركيز على رسم الشخصيات فى العلاقات الرئيسية من أربعة أفلام لفون تروتا، وسوف يجعلنا هذا التناول أقرب إلى فهم الأوليات الدرامية عند فون تروتا فيما يخص فكرتها الدرامية عن علاقة التاريخى بالشخصى، كما أن هذا التناول سوف يقودنا إلى مجموعة أكثر تحديداً للاختيارات البصرية التى تدعم فكرتها الإخراجية. والأفلام التى سوف نعود إليها هى "شرف كاترينا بلوم الضائع"، و"الاستيقاظ الثانى لكريستا كلاجيس"، و"ماريان وجوليان"، و"روزينتراسه".

شرف كاترينا بلوم الضائع (١٩٧٥)

فى فيلم "شرف كاترينا بلوم الضائع"، الشخصية الرئيسية هى كاترينا بلوم (أنجيلا وينكلر)، المرأة المهذبة من الطبقة العاملة، وهى شخصية ذات أخلاقيات رفيعة وتميل إلى الخجل أيضًا. إنهم يرونها تصادق إرهابيًا معروفًا ويعتبرونها شريكة فى مساعدته على الهرب من الشرطة، وتتآمر الشرطة مع صحفى لجريدة فضائحية لتلويث سمعتها. وكلما ازدادوا فى تدميرها على نحو منظم، فإن كاترينا (أكثر شخص فى دماثة أخلاقه، كما يقول عنها أصحاب العمل الذى تعمل فيه) تجد نفسها مضطرة للدفاع عن كرامتها. وفى النهاية تقوم بقتل الصحفى الذى عاش على تدميرها أمام الرأى العام والذى كانت تقاريره الصحفية سببًا فى تشويه صورتها، وينجح الإرهابى الذى قامت بحمايته وأحبته فى الهرب من السلطات. والمقتطف الذى سوف نركز عليه هو بداية الفيلم، عندما كان الإرهابى لودفيج جوتين (يورجين برونشو) يهرب من الشرطة التى كانت تتعقبه عن قرب. إنه يقابل كاترينا ("الراهبة"، كما تطلق عليها تقارير الشرطة) فى حفل يقيمه ابن عمها، حيث كانوا جميعًا تحت المراقبة. وتعود كاترينا إلى شقتها مع لودفيج ويقضيان الليلة معًا، وفى الصباح تقتحم قوة الشرطة شقتها، بينما يكون لودفيج قد غادر المكان، لكن الشرطة تعتبرها شريكة، وتهينها فى منزلها. إنهم لا يعاملونها على أنها مشتبه فيها فقط، ولكن باعتبارها عاهرة أيضًا. إنها تصر على معاملتها باحترام، لأنهم فى منزلها، لكنهم لا يبدون بادرة طيبة فى هذا الشأن. وتتخذ الشرطة والنائب العام - وهم من الرجال - موقفًا سلطويًا مهينًا تجاه كاترينا، وهذا موقف متناقض تمامًا لما لقيته من معاملة من لودفيج الإرهابى، الذى يتسم برقة المشاعر واحترام مشاعر الآخرين، بينما السلطات تتسم بالعدوانية وتوجيه الاتهامات رغم أنهم فى منزلها.

الاستيقاظ الثانى لكريستا كلاجيس (١٩٧٧)

فى فيلم "الاستيقاظ الثانى لكريستا كلاجيس"، البطلة هى كريستا (تينا إنجيل) العاملة فى دار لرعاية الأطفال، إنها تسرق مصرفًا بمساعدة اثنين من الرجال، وتأخذ موظفة المصرف (كاترينا تالباخ) رهينة وتظل تحتفظ لها حتى ينتهى الرجلان من السرقة، وهذه الرهينة لينا سوف تصبح أكثر أهمية فى القصة عندما تنتابها الهواجس حول كريستا. إن أحد الرجلين اللصين فولفجانج (فريدريتش كايزر) تقبض عليه الشرطة سريعًا، بينما تهرب كريستا فى القطار مع الرجل الآخر فيرنر (ماريوس موللر ويسترنهاجن)، إنهما يبدآن رحلة بحثًا عن صديق يمكنه أن يغسل المال حتى يتمكنا من استغلاله فى دار رعاية الأطفال ويستمرا فى هذه المهمة التى يؤمنان بها. إنهما فى البداية يزوران القس هانز (بيتر شنايدر)، الذى يرفض أن يغسل لهما المال، رغم أنه منجذب إلى كريستا. ثم يزوران إنجريد (سيلفيا رايز) التى كانت صديقتهما من أيام المدرسة، إنها ترغب فى مساعدتهما، لكن دار رعاية الأطفال لن تتمكن من الاستفادة من المال. فى الوقت نفسه ، تكون لينا تبحث عن كريستا، وسوف تستمر فى ذلك طوال الفيلم.

وعندما يلقى فيرنر مصرعه على يد الشرطة، يقوم هانز بمساعدة كريستا على مغادرة البلاد باستخدام جواز سفر إنجريد، وتلحق بها إنجريد فى البرتغال. إن أهل البلدة المحافظين يفسران علاقتهما الحميمة على أنها علاقة شاذة جنسيًا، لذلك فإنهم يقفون ضدهما، وعندما تعودان إلى ألمانيا تقبض الشرطة على كريستا، ويُحضران لينا لكى تشهد على أن كريستا هى التى سرقت المصرف، لكن لينا تنكر ذلك، وينتهى الفيلم، وتحصل كريستا على حريتها. والمقتطفات التى سوف نركز عليها هى مشهد كريستا مع لينا فى المصرف، ثم مشهد كريستا مع ابنتها. إن ما يميز هذه المشاهد جميعها هى العلاقة الحميمية بين النساء. إنه عالم من الرجال، وسواء كان الأمر متعلقًا بفيرنر أو زوج إنجريد، فإن الرجال أنانيون ويساعدون بعضهم البعض بدلاً من مساعدة النساء حتى لو كانت العشيقة أو الشريكة، والنساء وحدهن هن اللائى تقدمن

المساعدة لبعضهن، لقد كان ذلك هو دافع كريستا لسرقة المصرف، فرعاية الأطفال من شئون النساء، والرجال لا يهتمون إلا بالسيارات والمال والجنس، وهم لا يتسمون بالكرم أو السخاء تجاه النساء، فرغم أن هانز يتصف بالعطف، فإن اهتمامه بكريستا يبدو جنسياً، مع أنه أكثر الرجال التزاماً بالمبادئ فى الفيلم!

ماريان وجوليان (١٩٨١)

"ماريان وجوليان" هو قصة شقيقتين ألمانيتين. ويبدأ الفيلم بابن ماريان (باربارا سوفوكا) وهى تسلمه لشقيقتها جوليان (يوتا لامبه) لكى ترعاه، وينتهى الفيلم بجوليان وهى ترعى ابن ماريان، لقد انتحر أبوه فولجانج، كما انتحرت أمه الإرهابية، وتم تدمير الطفل لأنه ابن أمه. وبين قوسى البداية والنهاية اللذين يتضمنان الابن، فإن القصة تركز على الشقيقتين. هناك خيط تاريخى يتعقب تاريخهما منذ الطفولة وحتى المراهقة، وتاريخ الأسرة يركز على الأب، الذى يفضل ماريان على شقيقتها المتمردة جوليان، أما القصة المعاصرة فهى على العكس تماماً، لأن ماريان قد أصبحت الآن لصة مصارف وإرهابية، بينما جوليان صحفية يسارية ملتزمة. وجوليان على علاقة منذ عشر سنوات مع مهندس معمارى لكن دون زواج أو أطفال. إن ماريان تدخل إلى حياة جوليان وتخرج منها بين الحين والآخر، وتوبخ شقيقتها لأنها لم تصبح مثلها، تفضل الأفعال على الكلمات. الخط الثالث من الفيلم يحدث عندما تقبض الشرطة على ماريان، وتحدث مشاهد عديدة للقاءات الشقيقتين فى السجن، ويركز منتصف الفيلم على هذه الفترة، وتتراوح هذه الزيارات بين الغضب والتعاطف، وفى إحدى اللقاءات الأخيرة تقوم جوليان بإحضار أمهما.

وعندما كانت جوليان مع فولجانج يقضيان العطلة فى إيطاليا، ترى جوليان أخباراً فى التليفزيون عن شقيقتها، فتتصل بالوطن لتكتشف أن أختها قد شنقت نفسها، ويركز الجزء الأخير من الفيلم على هواجس جوليان التى تستحوذ عليها فى محاولة إثباتها أن أختها قد قُتلت ولم تنتحر، وهو ما يصيب علاقتها مع فولجانج بالتصدع.

وفى التزامـها بتربية ابن مـاريان، تصبح جوليـان أكثر قربًا من شـقيقتـها المتوفاة. والمشاهد التى سوف نركز عليها هـى مشاهد طفولة ومراهـقة الشقيقتين، إنهما لا ينفصلان عن بعضـهما، وأبوها قس لذلك فـإن الصلاة والطاعة أمـران مطلوبان فى منزله، لكن جوليان متـمردة. إن الأب يصـر على أن تتخلى عن مـلابسـها من الجينز الأسود لو كانت تريد أن تحضـر حفلاً راقصًا، لكنها تتمرد وتدافع عن حقـها فى أن ترتدى ما يرضيـها، ويرفضـها الأب كما يرفض حقوقها، ولا يجدى إلا تدخل مـاريان فتنجح جوليان فى حضـور الحفل. وحتى خلال الرقص، تبدى جوليان عدم الامتـثال، فمن أجل رهان ترقص الفالس وحدها بينما يحدق فيـها كل الطلبة فـاغرين أفواهـهم. وفى مشـهد لاحق، تشاهد المراهـقتان مـاريان وجوليان لقطات عن معسكرات الاعتقال مع زملاء فصلهم الدراسى، إن ماريان تترك المكان وقد شعرت بالغثيان، وتلحق جوليان بها فى تضـامن مـعهـا. إن تلك المشـاهد لـهما مـعًا تصـور العلاقة الشـخصـية بين الشقيقتين، وكيف وقفتا معًا ضد الأب، والأب يمثل المـاضـى، وهو والمـاضـى الذى يمثله مـرفـوضـان بشكل علنى من جـوليـان. ومن ناحـيـة أخـرى فـإن مـاريان – من أجل الاستمرار فى الحياة – تصـر على التعايش مع المـاضـى: الأب والدين وأفكار الأيديولوجية النازية عن العائلة، وهذا هو التاريخ الذى تختلف حوله الشقيقتان.

روزينتراسه (٢٠٠٤)

الفيلم الأخير الذى سوف نقوم بالتركيز عليه هو "روزينتراسـه"، لقد سبق لى فى هذا الفصل أن وصفت السـرد، قصـة ثلاث نسـاء: القصـة المعاصـرة لهانًا فـاينشتـاين (ماريا شـريدر)، والقصة التى تدور فى عام ١٩٤٣ عن روث فاينشتـاين (يوتا لامبه) أم هانًا، والقـصـة التى تدور فى عـام ١٩٤٣ عن لينا فـيشـر (كـاتيـا ريمـان)، المرأة غـيـر اليـهودية التى تنقذ روث. إن كـلاً من هؤلاء النساء تعانـى من الخسـارة والتـمـزق فى حياتها، وهذه الخسارة فى تاريخ كل شـخصـية متضـمنة فى الحبكة التـاريخية: الحرب ضـد اليـهود. هل من الممكن أن ينقذ غير اليـهودى يهوديًا؟ فى القصـة المعاصـرة تكون

لينا هى غير اليهودية، أما هانًّا المرأة الشابة فتعانى من الارتباك بسبب رفض أمها للويس خطيب هانًّا غير اليهودى. إنها لو استطاعت كشف تاريخ أمها فربما كانت قادرة على أن تمضى فى حياتها.

إن لينا التى أصبحت الآن فى التسعين تخبر هانًّا عن أمها روث، وتاريخها الشخصى خلال الحرب. أما القصة الثانية فتكون عن روث عندما كانت طفلة، وفى جزء مبكر من الفيلم تفقد روث أمها عندما أزاحوا اليهود إلى برلين، إن رجلاً شاباً ينزع النجمة اليهودية عن صديرية روث، وبناء على نصيحة أمها تسأل روث عن امرأة غير يهودية تقف خارج دوائر الجستابو لكى تعتنى بها. وهناك قد تجمعت نساء ألمانيات متزوجات من رجال يهود تم جمعهم معًا، والمرأة هى لينا التى أنقذت روث. أما القصة الثالثة التى تدور أيضًا فى عام ١٩٤٣، فهى قصة لينا، التى تنحدر من عائلة نبيلة، واختارت أن تتزوج من فابيان، عازف الموسيقَى اليهودى، لقد كانا يشكلان معًا ثنائيًا مبدعًا، هى تعزف على البيانو وهو يعزف على الفيولينة. لقد كانت لينا من عائلة فون إيزنباخ، وابنة لأرستقراطية ألمانية ذات أصل عريق، وعانت من رفض أبيها زواجها من يهودى. وعندما يتم اعتقال فابيان فى عملية تهجير اليهود، يأخذونه إلى منطقة تابعة للجستابو فى روزينتراسه، وهناك تقف لينا والزوجات غير اليهوديات الأخريات تتظاهرن من أجل أزواجهن اليهود أمام المبنى. إن لينا تتوسل من عائلتها أن تتدخل لكن أباها يواجه الموقف بالتصلب فى رأيه، فهى لم تعد ابنته، والوحيد الذى يحاول أن يساعدها هو شقيقها الذى أصيب فى الحرب. وأخيراً تسلم جسدها إلى قيادة الشرطة السرية لكى تضمن إطلاق سراح فابيان، وفى النهاية تثمر مجهوداتها، حين يطلق سراح زوجها مع العديد من اليهود المتزوجين من زوجات غير يهوديات.

سوف نركز فى "روزينتراسه" على علاقة لينا بزوجها فابيان فى عام ١٩٤٣، وعلاقتها مع الطفلة روث. ففى هذه المشاهد اهتمت فون تروتا بخلق الدافع لدى لينا، وهو الدافع الذى يجعلها تخاطر بإذلالها، وحتى موتها، لكى تضمن علاقة الحب التى تربطها بالرجل اليهودى فابيان، وكذلك تخلق رابطة الأم/ الابنة مع روث.

إن هذه المشاهد تتطور فى ضوء إهانة ضباط الجستابو لها (إنهم يصفونها بأنها "عاهرة تحب اليهود")، وفى ضوء رفض أبيها لها، وقبولها تسليم جسدها لقادة الشرطة السرية. إن كل ما فعلته لم يكن إلا معايير للتضحية بالذات من أجل الحب.

تفسير النص

مارجريتا فون تروتا هى فى الأساس مخرجة سياسية، وأنا أستخدم مصطلح "سياسية هنا بمعنى أن قصصها تدور حول التحول الشخصى والفعل السياسى، ليس بالمعنى الرسمى، وإنما أفعال الفرد لكى تغير من تفاعلها مع المجتمع. لقد صنعت فون تروتا أفلامًا سياسية بالمعنى الحرفى، مثل "روزا لوكسمبرج"، عن قائدة حزب اسبارتاكوس(*). والتى قتلها الجيش الألمانى خلال التمرد العمالى فى عام ١٩١٨ ضد الحكومة الألمانية فى أعقاب الحرب العالمية الأولى. وإن كلاً من الأفلام الأربعة التى تحدثتُ عنها فى هذا الفصل تُركِّز على الفعل الشخصى والفعل السياسى. ففى "شرف كاترينا بلوم الضائع" نرى كاترينا المرأة الخجول المتواضعة صاحبة الأخلاق الصارمة للطبقة الوسطى، التى تدافع عن نفسها ضد الصحفى الاستغلالى وضد رجال الشرطة والقانون، الذين تنحصر نزعتهم السلطوية فى إلحاق الضرر بحقوق الفرد مثلما حدث بالنسبة إلى كاترينا بلوم. إن فون تروتا تتجاوز عن قصة الحب، وعن الميلودراما الكامنة فى قصة امرأة تحاول أن تجد لنفسها طريقًا داخل المجتمع الألمانى، وعن قصة الإرهابى، لكى تركز على التحول الذى حدث فى شخصية وأفعال كاترينا.

وفى فيلم "الاستيقاظ الثانى لكريستا كلاجيس"، فإن كريستا تقرر أن تقوم بفعل لكى تجد دعمًا لمركز رعاية الأطفال، ومن الواضح أن الحكومة قد تخلت عن دعم هذا المركز وأصبح الأطفال فى مهب الريح، والانتهاك الذى تقوم به من أجل أطفالها يشكل فعلاً سياسيًا فى الفيلم. وفى فيلم "ماريان وجوليان"، قامت كل من الأختين بالفعل

(*) الحزب الاشتراكى المتطرف الذى ظهر فى ألمانيا عام ١٩١٨- المترجم.

باتخاذ فعل سياسى عندما يبدأ الفيلم، ماريان إرهابية مطلوب القبض عليها من الحكومة، وجوليان صحفية يسارية تركز على قضايا المرأة وقضايا البيئة. ومع ذلك فإن الفعل السياسى الأعمق يبتعد عن النموذج الأبوى الدينى والمحافظ، فالنموذج السلطوى لأبيها القس هو أساس الفعل السياسى الأعمق الذى تتخذه "ماريان وجوليان"، إنهما يرفضان أباهما وكل الجيل الذى يمثله.

وفى فيلم "روزينتراسه" يدور الفعل السياسى حول الحفاظ على الحياة والعلاقات، خاصة حياة الفتاة اليهودية روث وعازف الموسيقى فابيان. إن لينا، الأرستقراطية الألمانية، تقف ضد النزعة الأبوية لعائلتها، وللجيش، وللسلطة فى الدولة فى ألمانيا عام ١٩٤٣ . إن أفعالها تقف إلى صف الحياة أكثر من أن تكون ضد النازى، ولكن فى وقوفها مع الحياة فإنها تقف أيضًا ضد النازى. ورغم أن "روزينتراسه" أقرب إلى أن يكون فيلمًا حربيًا، فإن فون تروتا تقلل من الحبكة وتبقى أقرب إلى لينا والشخصيات الأخرى لكى تركز على أفعال لينا السياسية وتضفى على هذه الأفعال السمة الشخصية، وهو ما يقودنا إلى السمة التالية فى تفسير فون تروتا للنص. إن مسار التطور الدرامى للشخصية هو فى قلب هذه الأفلام، وهو يأتى كرحلة من التحول من حيث كانت النساء حين رأيناهن لأول مرة، إلى حيث أصبحن عبر مجرى الفيلم، وقد تكون الرحلة سياسية أو شخصية، وعادة ما تكون سياسية وشخصية معًا.

بالنسبة إلى كاترينا بلوم، فهى رحلة للتأكد من أن المرء لا يستطيع أن يختبئ خلف القشرة الخارجية لشخصية المرء وقيمه. إننا عندما نقابل كاترينا نجدها خجولا متواضعة، وكما يصفها ابن عمها فإنها "راهبة"، والمعنى المتضمن هو أن كاترينا فى حالة انسحاب من الحياة، وعندما تتم مهاجمتها، فإنه يتم غزو منزلها، وتدمير حياتها وحياة عائلتها من أجل تغذية شهية الصحافة للنميمة والسلبية وإساءة السمعة. إن امرأة متواضعة قد تحولت إلى وحش، وكاترينا تقوم بردود أفعال لكى تحمى جوهرها الداخلى، إنها تنتهك (العرف السائد) وتتخذ موقفًا، وفى النهاية تكون قد ارتبطت بالمجتمع وإن كان ذلك من خلال معاييرها التدميرية.

إن التغيير مختلف بالنسبة إلى كريستا كلاجيس، فهى تبدأ كشخص يؤمن بالفعل وانتهاك (السائد)، من أجل ما تؤمن به، وأفعال إنجريد صديقتها هى بدورها من أجل كريستا، وهذا ما تفعله أيضًا لينا التى كانت رهينة، وتكذب لكى تنقذها من السجن، وهو ما يوحي بأن النساء يمكن أن تساعد الواحدة منهن الأخرى. إن المجتمع الذكورى لا يفعل شيئًا لإنقاذ الأطفال بل يهتم أكثر بالسيارات والبضائع المادية والمال، والفيلم يصور النزعة النسوية التى تريد السيطرة على هذا المجتمع من خلال تحول ناشطة سياسية إلى امرأة أكثر حنانًا، إنها تعتنى بابنتها، وبإنجريد (التى يضربها زوجها)، كما تعتنى بها لينا التى تتوحد معها كامرأة أكثر مما تتعاطف مع مخدومها الذكورى فى المصرف، خاصة أن لينا تشهد قيام رجل شرطى باضطهاد امرأة أخرى فى قضية كريستا.

وبالنسبة إلى جوليان، الصحفية اليسارية، فإن تحولها عبر التزامها تجاه شقيقتها المتوفاة (امرأة ناشطة سياسية أخرى) يحوِّلها إلى امرأة يمكنها أن تقدم الرعاية، ويحولها إلى أم، وفى النهاية سوف تقوم برعاية يان، ابن ماريان، وتُرَبِّيه متحلية بالصبر، على الأقل لكى تفهم أمه المتوفاة. إن جوليان تصبح امرأة مختلفة تمامًا عندما ينتهى الفيلم عما كانت حين بدأ.

أما فى "روزينتراسه" فإن التحول فى جوهره هو تحول هانًّا، فمن خلال تطوير علاقتها مع لينا، تَعْلَم هانًّا تاريخ أمها، وتجربة الفقدان التى عانت منها فى عام ١٩٤٣ حين فقدت أمها، لتجد أمًا بديلة فى لينا. إننا عندما نرى هانًّا للمرة الأولى تكون غاضبة من أمها روث، التى قامت خلال جنازة زوجها برفض لويس، خطيب هانًّا غير اليهودى، فهل يجب على هانًّا أيضا أن ترفض لويس؟ إنها غير متأكدة حتى تعلم تاريخ أمها، وتاريخها هى نفسها، عندئذ سوف نتعرف إذا ما كان عليها أن تتجنب لويس. إنها سوف تعرف إذا ما كان عليها أن تتجنب لويس. إنها لن تعلم بمدى عمق المعاناة والفقدان اللذين عاشتها أمها إلا حين تعطيها لينا خاتم جدتها (لقد احتفظت به لينا من أجل روث منذ عام ١٩٤٥). وتعيد هانًّا الخاتم إلى روث، التى تشعر الآن بالأمان

وبالامتنان لابنتها، فتعيد الخاتم إلى هانًّا. إن تلك القطعة الرمزية من الجدة، أم روث، هى التى تربط عندئذ بين الأجيال، لتستطيع هانًّا أن تمضى فى حياتها، وينتهى الفيلم بزواجها من لويس، فدائرة الحياة يمكن أن تبدأ مرة أخرى بالنسبة إلى هانًّا التى سوف تسهم فى استمرارية عائلتها.

إدارة الممثل

بالنسبة إلى اختيار فريق التمثيل، فإن فون تروتا شديدة التدقيق فى مظهر ممثليها، حيث تميل النساء إلى أن يكون لهن مظهر قوى: براءة أنجيلا فينكلر فى "شرف كاترينا بلوم الضائع"، واندفاع تينا إنجيل فى "الاستيقاظ الثانى لكريستا كلاجيس"، وقوة يوتا لامبه فى "الشقيقتان" و"ماريان وجوليان"، وجاذبية شخصية باربارا سوفوكا فى "ماريان وجوليان" و"روزا لوكسمبرج". إن النساء لسن بجمال مارلين مونرو، لكن وجوههن مثيرة للاهتمام، ويزداد جمالهن كلما أصبحن أقرب إلى الشخصيات التى قمن بتمثيلها. ومن المؤكد أن فون تروتا شديدة الاهتمام بالنساء القويات، وهذا لا يعنى أنها قد تختار أحيانًا الممثلة عكس النمط الذى تؤديه، فالممثلة كاتيا ريمان بالغة الأنثوية، ناعمة المظهر، لكن دورها فى شخصية لينا فى فيلم "روزانتراسه" يتطلب منها أن تكون فى منتهى القوة، فى الوقت الذى كان فيه الجانب الأكثر نعومة وجنسية فى شخصية لينا مطلوبًا فى الشخصية أيضًا.

وإلى جانب مظهر الممثل، فإن فون تروتا تبحث عن المخزون العاطفى، فكل الشخصيات التى وصفناها هنا تؤمن بما تفعله، ماريان تؤمن بالثورة، وكريستا كلاجيس تؤمن بخرق القانون إذا كان ذلك فى صالح المواقف المبنية على المبادئ، وكاترينا بلوم تؤمن بقيم الطبقة الوسطى وبالمجتمع الذى يسير وفقًا للنظام حتى تضطر إلى التغير. إن العاطفة الجياشة التى تقود إلى الفعل تمثل أحد الأبعاد السياسية فى كل أداء لهذه الشخصيات.

ومن الأبعاد الأخرى للأداء هو أن كلاً من هؤلاء النساء تقوم بمخاطرة: إنها تذهب إلى الحافة، ولو نجحت فإنها تعيش، لكنها تعلم أنها قد تضطر للذهاب إلى ما هو أبعد من الحافة وتخاطر بحياتها. إن هذه الإرادة فى قبول المخاطر يجب أن تكون جزءاً من الأداء، ومن المؤكد أنها الإرادة الكامنة فى قلب أداء باربارا سوفوكا فى دور الإرهابية ماريان، إننا نصدق أنها تستطيع أن تقتل أو تكون معرضة للقتل أو تنتحر، وعندما تجادل أختها فإنها تدفعها دائمًا إلى أن تنضم إليها وتخاطر بكل شيء. إن الأداء مذهل فى ضوء قيام سوفوكا كممثلة بقبول مخاطرة القيام بهذا الدور، إنها لا تتوقف عن الحركة حتى وهى على حافة الانفجار، وإن ما يأتى إلى الذهن لوصف دورها هو العنف القوى الرهيب.

إن فون تروتا تأتى بهذه الشخصيات دائمًا إلى أفلامها، فالصحفى الذى يطارد كاترينا بلوم - على سبيل المثال - هو شخصية بركانية، ونجم من نجوم الإعلام، وشديد الوعى بذاته وبأهميتها كأن العالم يدور فى فلكه، لذلك فإنه يلتهم مادة موضوعاته (البشر الذين يكتب عنهم) كأنه يتناول طعام إفطاره. وفى "روزينتراسه" فإن روث الناضجة هى التى على وشك الانفجار والتدمير، فيأسها العميق فيما يتعلق بفقدان زوجها يجيش بداخلها، وهو الفقدان الأخير فى حياة عانت الكثير من الخسائر والفقد.

وأخيراً فإنه يجب على الأداء أن يستكشف كل أبعاد العلاقات: الصداقة، والحب، والغيرة، والغضب، والحسد، والرغبة الجنسية، لذلك فإنه يمكننا أن نعايش الخطر والدفء فى كل من هذه العلاقات. إن هذا واضح تمامًا فى أداء يوتا لامبه وباربارا سوفوكا فى دورى جوليان وماريان، الشقيقتين الألمانيتين، وأحد العناصر فى علاقة الأختين أنها قد تكون علاقة دعم أو علاقة تنافس، لكن معالجة فون تروتا لهذه العلاقات ليست هذه أو تلك، ويمكننى أن أطلق عليها علاقة تكافلية، إنهما معًا، وكل منهما تحتاج الأخرى، وكل منهما تدعم الأخرى، ومع ذلك فإن هناك بينهما أيضًا مشاعر الغضب العارم، والحب العارم أيضًا. لقد سبق لى فى هذا الفصل أن وصفت لحظة تبادل

المعاطف بينهما، أنها لحظة حميمية، وجنسية فى جزء منها. إن هدف مثل هذا الأداء هو الإيحاء بكل هذه الأبعاد فى العلاقات، والمعنى المتضمن فى هذا الأداء هو تعقيد علاقة الشقيقتين. لقد كان ذلك هو طموح فون تروتا من ممثلتيها، والتحدى الذى قامت به فى تنويعات أدائهما.

توجيه الكاميرا

يبدأ فيلم "روزينتراسه" بمونتاج لمدينة نيويورك، ويبدأ فيلم "الشقيقتان" على نحو غير عادى بلقطة متحركة على قضبان داخل الغابة، وهذه الصورة التجريدية سوف تعاود الظهور خلال الفيلم. إن المجاز البصرى غير معتاد فى أفلام فون تروتا، فهى عادة تكون مباشرة فى صورها، وخطتها السردية شديدة الضخامة بحيث إنها تحتاج إلى أن تكرس كل العناصر البصرية لكى تحملنا من نقطة سردية إلى نقطة سردية أخرى. وبهذا المعنى فإن تروتا ليست مبهرة بصريًا، ولكنها تستخدم هذه العناصر البصرية لهدف وظيفى. إنها تجعلنا نرى ما تحتاج أن تعرضه لنا لكى نتتبع السرد، وكل ما عدا ذلك يتم إقصاؤه. والسمة الثانية للعناصر البصرية فى أعمالها، هى أنها تفضل أن تركز على الأداء أكثر من القوة البصرية للقطة، فالمادة (مادة الموضوع أو القصة والشخصيات) تنتصر على الأسلوب.

وتناولها للكاميرا طبيعى أكثر من كونه بارعًا، ومباشرًا أكثر من كونه مصقولاً. وفى "ماريان وجوليان"، فإن المشاهد التى تصور نمو الطفلتين تركز أولاً وقبل كل شىء على علاقتهما وقربهما من بعضهما البعض، أما الماضى فيفرضه شخص واحد: الأب. وفى هذه المشاهد، يكون التركيز على الأسلوب السلطوى للأب فى مواجهة دفء الطفلتين، وغضب جوليان، ومحاولة ماريان التوفيق بين أبيهما وجوليان المتمردة، وكل ما عدا ذلك، بمن فيهم الأم، يشكلون فقط السياق أو الخلفية. إن ماريان وجوليان والأب يظهرون فى لقطات مقربة، بينما يظهر الآخرون أساسًا فى لقطات عامة.

وبالمثل فى مشهد الفصل الدراسى حين تشاهد الفتيات المراهقات لقطات من معسكرات الاعتقال، فإن التركيز يكون على الشقيقتين وعلى تلك اللقطات، أما المعلم والطالبات الأخريات فهم فى الخلفية أو حتى يتم إخراجهم من الكادر. لذلك فإن من سمات الأسلوب البصرى عند فون توتا هو تركيزها فقط على الشخصيات الرئيسية، وإسقاط الشخصيات الأخرى أو جعلها تمتزج بخلفية السياق. والسمة الملازمة لتلك النزعة هى التركيز على الشخصية أكثر من الحبكة، وعندما يتم تقديم الحبكة، مثل محاولات تحرير فابيان فى "روزينتراسه"، فإن ذلك يأتى داخل سياق إحدى الشخصيات الرئيسية، وهى فى هذه الحالة لينا زوجة فابيان. هناك لقطات يتعرض فيها فابيان للتهديد بالموت على يد الجستابو، لكن هذه اللقطات موجودة لكى تذكِّرنا بالخطر الماثل (على حياة فابيان)، علاوة على تذكيرنا بقوة الجستابو تجاه حياة اليهود المقبوض عليهم.

وهناك سمة أخرى من اختيارات فون تروتا البصرية، لها علاقة بالمونتاج. فلأنها تحكى قصصًا متعددة كما يحدث فى "روزينتراسه"، فإن الانتقالات ضرورية للإيحاء بالحركة من الزمن المعاصر إلى عام ١٩٤٣، ويمكن أن تتحقق هذه الانتقالات من خلال قطعة موسيقى أو طبق من الحساء. وبالقدر نفسه من الأهمية استخدام فون تروتا للحدث المتوازى، ففى فيلم "روزينتراسه" هناك ثلاث شخصيات رئيسية، وتحدث أحداث الفيلم عبر عقدين من الزمن، والحركة بين هذه الأزمنة من جانب، وبين الشخصيات من جانب آخر، بالإضافة إلى الحفاظ على قوة دفع القصة إلى الأمام واستمرار التوتر الدرامى، هى كلها تحديات مونتاجية جادة. وبدلاً من الاعتماد على سرعة الإيقاع لخلق التطور العاطفى، فإن فون تروتا تُبقى مصير الرجلين (فابيان فى عام ١٩٤٣، ولويس فى عام ٢٠٠٣) مصيراً غير محدد حتى النهاية. وبذلك فإن التوتر السردى يجعل المتفرج حائرًا دائمًا وقلقًا حول إذا ما كان الأمر سوف ينتهى على ما يرام: لينا مع فابيان، وهانَّا مع لويس. وكان الطموح السردى والتأكيد الدرامى هما هدف المونتاج، والاستخدام السخى فى اللقطات المقربة يُبقى على المشاعر عالية، كما أن حركة الكاميرا بين الحين والآخر تضفى الحيوية على السرد.

أما العنصر الذى تغرزه فون تروتا على نحو بصرى فهو الرابطة بين الحياة التاريخية والحياة الشخصية، فبالإضافة إلى النزعة الذكورية الشوفينية للنازيين هناك الصلبان المعقوفة، والنجوم اليهودية، والتحية النازية، والإيماءات الجسمانية الشخصية. يرى النازيون لينا: الأرستقراطية، الزوجة، الأم البديلة بالنسبة لروث، ليس كإنسان وإنما كفرصة للاستغلال الجنسي، ومن خلال تضمين الانحراف النازى فى هذا اللقاء الشخصى البسيط، تسمح فون تروتا للمتفرج أن يعيش فكرتها الإخراجية على نحو درامى يتضمن قدراً هائلاً من المشاعر. إن هذا النوع من القرارات الإخراجية العميقة هو الذى يصنع تحديات أعلى عند المتفرج الذى يرى أفلام فون تروتا، ومثلما تخاطر شخصياتها بكل شىء، فإن فون تروتا تقبل المخاطرة فى السرد الطموح، وعندما تأتى المخاطرة بثمارها، على نحو ما رأينا فى كل من هذه الأفلام الأربعة، فإننا نشهد قوة المشاعر وعمق الالتزام فى الإخراج.

الفصل العشرون

لوكاس موديسون : حدود التقمص الوجدانى

مقدمة

إن نقيض التقمص الوجدانى (أو التوحد مع الشخصية) هو الاحتقار، وسوف تجد الاثنين فى الحياة الفنية القوية وإن كانت قصيرة للمخرج لوكاس موديسون، فإنه مع توم تايكفير من ألمانيا، وكاترين برياه من فرنسا، يمثلون صوتًا جديداً قويًا بين المخرجين، فهم يتسمون بالجرأة والحسم والتجريب، لذلك فإنهم سرعان ما تركوا بصمة تضاهى ما صنعه مارتين سكورسيزى فى الولايات المتحدة، ووونج كار واى فى آسيا. وفى هذا الفصل سوف نتناول أربعة من أفلام موديسون التى صنعها فى السويد: "مدينة أمال اللعينة" (١٩٩٨- ويطلق عليه فى أمريكا الشمالية "إظْهر لى الحب")، و"معًا" (٢٠٠٠)، و"ليليا للأبد" (٢٠٠٢)، و"ثقب فى قلبى" (٢٠٠٤).

وفيما يتعلق بالفكرة الإخراجية، فإن موديسون يقوم فى كل من هذه الأفلام بدراسة شخصيات تصل إلى درجة التطرف فى بنائها، وفى كل فيلم من هذه الأفلام فإنه يبحث عن طريقة للتقمص الوجدانى مع هذه الشخصية أو الشخصيات. وقبل أن نتطرق إلى الشخصيات فى أفلامه، فإن من المفيد أن نناقش التقمص الوجدانى. ومن بين المخرجين الذين تناولناهم، فلعل الأقرب إلى موديسون فيما يتعلق بالتقمص الوجدانى هو إيرنست لوبيتش ومارجريتا فون تروتا. إن جورج ستيفنس على سبيل المثال يهدف فى أفلامه إلى اندماج المتفرج مع الشخصية، وهو شىء بعيد عن التقمص الوجدانى.

وفى أعمال جون فورد تكون الشخصيات أيقونية، وأكبر من الحياة، ومن السهل أن نعجب بها لكن من الصعب أن نتوحد معها. فالتقمص الوجدانى لم يكن هدفًا لأى من هذين المخرجَيْن.

إن كلاً من لوبيتش وفون تروتا يبدى الاهتمام العميق بشخصياته، كما أنه لا يخشى من نقاط الضعف فيهم، بل إن الحقيقة أن نقاط الضعف تلك مهمة لكى تصبح الشخصية مركبة مما يجعلها واقعية. وهذا هو ما أعنيه بالتقمص الوجدانى، الذى يمكن أن نجده فى الشخصيات الواقعية التى يمكن أن نتعرف عليها، ونجدها إما مثيرة للاحتقار أو الإعجاب، شخصيات تعيش بنقاط القوة والضعف والعاطفة. وتلك هى السمات التى نجدها فى شخصيات لوكاس موديسون.

ومع ذلك فإن هناك حدودًا للتقمص الوجدانى، وهذه الحدود تبدأ فى أن تتجسد فى شكل ساخر لطيف عندما يتم التعبير عن هذه الحدود باعتدال، أو قد تتجسد فى شكل غضب واحتقار كاملين عندما تصبح هذه الحدود قوية. إننا فى أفلام لوبيتش نرى الهجاء الساخر اللطيف فى كل أفلامه، ففى فيلم" أن تكون أو لا تكون" نرى الزوجين: الممثل العظيم جوزيف تورا (جاك بينى) وزوجته الأعظم ماريا (كارول لومبارد)، نراهما قابلين للتصديق وللتقمص الوجدانى معهما، هو فى غيرته وهى فى مكرها، وكلاهما مصدر لهجاء لوبيتش الساخر اللطيف تجاه نرجسية الممثلين. وبالمثل فإن تروتا تتعاطف وجدانيًا مع الشقيقة الكبرى (يوتا لامبه) فى فيلم "الشقيقتان"، لكنها فى الوقت نفسه تلومها لتحكُّمها الزائد فى شقيقتها الصغرى، ثم فى شقيقتها البديلة بعد انتحار شقيقتها الحقيقية. إن النقاط الأكثر سلبية للشخصيات عند إيرنست لوبيتش وفون تروتا تتم ترجمتها وتجسيدها على نحو مختلف عما نراه فى أفلام موديسون. إن فون تروتا تميل إلى المعالجة الذهنية الجادة فى "روزا لوكسمبرج"، وتكون النتيجة هى تحييد تأثير الفيلم(*). وذلك رغم قيام الممثلة باربارا سوكوفا بالتصوير الجاد المخلص

(*) بمعنى عدم اتخاذ موقف محدد يريد الفيلم إقناع المتفرج به – المترجم.

لشخصية روزا. وفى حالة لوبيتش، فإنه يصبح جادًا وتعليميًا فى فيلم "الرجل الذى قتلتُه"، بما يُضعف من تأثير الفيلم. أما موديسون فهو من جانب آخر يظل محافظًا على تقدم السرد فى فيلم "ثقب فى قلبى"، ساعيًا إلى التقمص الوجدانى مع الشخصيات فى الوقت الذى يجعلنا نسبح فى احتقار الشخصيات لنفسها، واحتقارها لبعضها البعض وللعالم من حولها، وسوف نستفيض فى هذه النقطة لاحقًا.

وقبل أن نتحول إلى أعمال موديسون فإننا فى حاجة إلى أن نضعه فى سياقه كمخرج من القرن الواحد والعشرين، وكمخرج أوربى، وكمخرج سويدى. فهو مخرج سويدى عمل فى ظل إنجمار بيرجمان، المخرج الذى ساد السينما السويدية طوال ثلاثين عامًا، ومايزال حتى اليوم يلقى بظله العملاق على المسرح السويدى، والمهم فى أفلام بيرجمان هو اتساع نطاقها وعزيمته فى أن يقبل المخاطرات السينمائية، فهو قد يكون أدبيًا فى "الختم السابع"، وتجريبيا فى "بيرسونا"، وكلاسيكيًا فى "فانى وأليكساندر"، أو يعمل من خلال نمط فيلمى مثل "ساعة الذئب"، لكنه وقبل كل شىء شديد العمق فى معالجته لشخصياته، فقد كان هدفه منها هو تصوير الأمانة، والاكتشاف، والاستغلال، والإبداع، وذلك كان هو هدف موديسون أيضًا.

وفى أوروبا، كما فى الولايات المتحدة، هناك توجه إلى المخرجين الشبان والموضوعات والأفكار الشابة، لذلك كانت رحلة دوجما – التى تطورت حول لارس فون ترير فى الدنمارك فى أواسط التسعينيات – حركة مهمة، فقد كانت رد فعل للإخراج السينمائى الذى يعتمد على التقنيات شديدة التقدم، والمؤثرات الخاصة، والميزانيات الضخمة، وقد ترددت أصداء هذه الحركة لدى المخرجين فى كل أنحاء العالم. كما كان صنع أفلام النمط بؤرة مهمة لدى مخرجى بلجيكا مثل لوك بيلفو فى "الثلاثية"، ومخرجى إيطاليا مثل إيمانويل كرياليزى فى فيلم "النَفَس". وفى أنحاء أوربا هناك اتجاه للابتكار كرد فعل لسيطرة السينما الهوليوودية، وكانت نتيجة ذلك ظهور مخرجين مثل بيدرو ألمودوفار فى أسبانيا، وماتيو كازوفيتس وجاك أوديار فى فرنسا، ولين رامزى ودانى بويل فى المملكة المتحدة، وكل هؤلاء تركوا تأثيرهم فى موديسون

وأخيراً فإن العولمة قد أفسحت مجالاً للأصوات المتفردة، والأصوات القومية التى استخدمت الأنماط التى تعزز من الصوت المتفرد لكى يصبح المخرج عالميًا، مثل زيانج ييمو فى فيلم "بطل"، أو وونج كار واى فى فيلم "فى حالة حب"، وكلاهما من الصين، ويركزان على الأسلوب أكثر من المضمون، وكان لهما تأثيرهما العميق فى المخرجين الشباب فى كل أنحاء العالم. وعلى الرغم من أن هذه الحركة بدأت مع كوينتين تارانتينو فى "رواية من الطبعة الرخيصة"، فإن المخرجين من أنحاء العالم لم يسيروا فى الطريق نفسه، فقد تبنى كل منهم أسلوبًا قويًا ولكن من خلال اختيارات وقرارات فردية فيما يخص معالجتهم للمضمون: وبشكل محدد الاختيار بين أن تكون معالجة أسلوبية أم معالجة أكثر عاطفية. (من أجل مناقشة الأنماط الفيلمية التى تعبر عن صوت المخرج، وتنامى هذا الاتجاه، انظر كتابى السابق "الكتابة العولمية للسيناريو"، دار نشر فوكال، ٢٠٠١)، ولقد تركت هذه العولمة تأثيراً قويًا فى موديسون ومعالجته لأعماله.

مدينة أمال اللعينة (١٩٩٨)

يشير عنوان فيلم "مدينة أمال اللعينة" إلى تعجب الشخصية الرئيسية إيلين (ألكساندرا دالستروم)، التى تقول لشقيقتها جيسيكا: "لماذا نحن مضطرون للحياة فى مدينة أمال اللعينة المقرفة؟" (وأمال مدينة صغيرة فى السويد). إن إيلين فتاة جميلة فى الرابعة عشرة من عمرها، وهى مشهورة بين الصبيان بسهولة الحصول عليها فى الفراش، ومع ذلك فإن الفتى يوهان (ماتياس روست) مهووس بها ويعتقد أنه يحبها. إن إيلين تتصور أنها سوف تصبح ملكة جمال السويد، لكن أختها الكبرى تخبرها أنها قصيرة ولا تصلح أن تكون ملكة جمال، وإيلين قد أصابها السأم من كل شىء (إنها تقول "إننى أكره حياتى")، وتحتاج إلى مثيرات مثل الجنس والمخدرات والروك آند رول. إنها تبحث عن التغيير.

أما أجنيس (ريبيكا ليليبيرج) فهى على مشارف السادسة عشرة، ووالداها اللذان يعتنيان بها يريدان أن تصبح سعيدة ومحبوبة، لذلك فإن أمها تطبخ اللحم للإعداد لحفل وإن كانت أجنيس - النباتية - غير متأكدة من حضور أى شخص. وأبوها شديد الاهتمام بها حتى إنه يكاد أن يتوحد معها، وهى جديدة فى الحى، ووالدها يعتقد أن إقامة حفل سوف يجعلها تشعر بالألفة مع الحى الجديد، لكن أجنيس تعلم أن ذلك لن يحدث، والسبب فى شعورها بعدم الانتماء هو أنها مثلية جنسيًا، وهى فى حالة حب مع إيلين، لكن إيلين غير المثلية إلى درجة العدوانية لا تكاد أن تشعر حتى بوجود أجنيس.

إن أم إيلين تسمح لها بالذهاب إلى الحفل مع شقيقتها جيسيكا، وفى الحفل لا يكون هنا إلا الشقيقتان وفتاة على كرسى متحرك، وخلال الحفل تقترح أجنيس رهانًا بين الشقيقتين، ومن يفوز فيه يحصل على قبلة من أجنيس، وبعد كأس سريعة من النبيذ تغادر إيلين وجيسيكا. إن أجنيس تشعر بالاكتئاب لدرجة أن أباها يخشى أن تنتحر. وبعد أن تغادر إيلين وجيسيكا الحفل يتخذان طريقهما إلى حفل آخر، حيث نفد صبر يوهان فى انتظار إيلين، إنه جاد لكن من الواضح أنها غير مهتمة. وعندما تدور برأسها الخمر، تقترح السفر إلى استكهولم من خلال إيقاف السيارات على الطريق، لكنها بدلاً من ذلك تعود إلى منزل أجنيس، حيث يتبادلان حوارًا حميمًا وقبلة أخرى، مما يحيى الأمل فى أجنيس.

وفى اليوم التالى فى المدرسة تتجاهل إيلين مشاعر أجنيس تجاهها، لقد قررت إيلين أن مفهوم أجنيس عن الحب المثلى بين فتاتين ليس إلا علاجًا لشعورها بالملل، وتعتقد إيلين أن أجنيس أكثر أصالة من الفتيات الأخريات، وينسحق يوهان، وينتهى الفيلم بإيلين وأجنيس يحتفلان بموقفهما غير الممتثل فى المدرسة، باعتبارهما شاذتين جنسيًا. وللحظة تبدو كل منهما كأنها حصلت على ما تريده، فقد حصلت أجنيس على إيلين، وحصلت إيلين على سمعة غير معتادة، فقد كانوا يسألونها: "كم صبيًا نام معك؟"، والآن سوف يسألونها: "كم مرة نمت مع فتاة؟". وفى فيلم "مدينة أمال اللعينة" سوف نركز على المشهد الافتتاحى، الذى يقدم مشكلة أجنيس، ومشكلة إيلين، ورغبة يوهان، وكل هذه الخيوط السردية تعود إلى إيلين، والطريقة التى عالج بها موديسون الشخصيات، والأهداف، والقصص المتعددة، قد أضفت الحيوية على بداية الفيلم.

معًا (٢٠٠٠)

فيلم "معًا" يحتوى أيضًا على خيوط سردية وشخصيات متعددة. إنه يدور فى كوميونة (مجتمع صغير مغلق على نفسه ومعزول عن المجتمع) فى نوفمبر من عام ١٩٧٥، ويبدأ الفيلم بأخبار عن موت فرانكو، ويحتفل كل أعضاء الكوميونة السويدية كأنه عيد رأس السنة الجديدة. ويتتبع الفيلم إليزابيث (ليزا ليندجرين) وهى غير عضوة فى الكوميونة، إنها تقرر أن تترك زوجها رولف (ميكاييل نيكفيست) الذى ضربها وهو مخمور، وسوف تجد هى وطفلاها – إيفا وستيفان – ملاذًا فى كوميونة أخيها جوران التى تحمل اسم "معًا".

لقد قام بتأسيس الكوميونة زوجان مطلقان: الزوج لاسى (أولا نوريل) والزوجة أنًّا (جيسيكا ليدبيرج)، لقد قررت أنًّا أن الرجال قمعيون وأعلنت أنها مثلية جنسيًا. إن لهما طفلاً فى الرابعة من عمره هو تيت. أما جوران (جوستاف هامرستين) فله صديقة، لينا (أنيا لوند كفيست) المهتمة بذاتها وشديدة الاهتمام بالجنس المفتوح. إن جوران محافظ، ومثالى، وشديد العذوبة، ويبدو أنه قائد المجموعة. هناك أيضًا كلاس (شانتى رونى) مثلى الجنس الذى يعشق لاسى، وإيريك (أولى سارى) الماركسى النظرى المتشدد، بينما أبوه مصرفى ثرى. وهناك أيضًا سيجنى (سيسيليا فرودى) وسيجفارد (لارس فرودى) وابنهما مانى، المنعزلون حول ذواتهم، ويبدون غير اجتماعيين، ويشكون دائمًا من تصرفات الآخرين.

وعندما تصل إليزابيث مع طفليها، يتجمع الآخرون فى غرفة المعيشة فى جدال حول الحقوق الشخصية فى مواجهة الحقوق الجماعية. إن لاسى غاضب من أن زوجته السابقة أنًّا تتجول فى المنزل دون ما يغطى النصف الأسفل من جسدها، وهى تؤكد أن إصابة فطرية هى التى دفعتها لذلك، وهذا هو تفسيرها للحرية، لكن لاسى يشعر أنه سجين حريتها وتصاب إليزابيث وطفلاها بالصدمة.

ويتتبع الفيلم إليزابيث المحافظة وهى تحاول التواؤم مع حياتها الجديدة، إن أنًّا تطاردها كما يفعل أيضًا زوجها رولف، كما يحاول طفلاها التواؤم، لتجد إيفا صديقًا

فى المنزل المجاور، إنهما متشابهان لأن كلاً منهما يرتدى نظارات سميكة وله ذوق غريب فى الموسيقى. أما استيفان فيريد أن يعود أبوه، ولاسى يريد أن تعود إليه مطلقته أنًا، وكلاس الشاذ يريد لاسى، ولينا صديقة لاسى تريد إيريك الماركسى المتشدد، وهكذا تمضى الدائرة. وخلال القصة يصبح أفراد الكوميونة الجماعية أكثر فردية، بينما تصبح الشخصيات المحافظة التى تؤمن بالنزعة الفردية أكثر جماعية. إن إليزابيث ورولف يعودان إلى بعضهما البعض ويتركان الكوميونة، كما تعود أنًا إلى لاسى، ويطرد جوران صديقته الأنانية لينا، وهكذا تنهار الكوميونة. والمشهد الذى سوف نركز عليه هو بداية الفيلم، الذى يقدم بحيوية كل الشخصيات، وأهدافهم، وصراعاتهم. ومثل فيلم "مدينة أمال اللعينة" يركز موديسون سريعًا على شخصياته ويتلاعب بالخيوط السردية المتعددة، وبدلاً من أن تصيبنا هذه الخيوط بالتشوش، فإنها تتلاقى وتتصادم وتضفى الحيوية على المجموعة الساحرة من شخصيات فيلم "معًا".

"ليليا إلى الأبد" (٢٠٠٢)

فيلم "ليليا إلى الأبد" نوع مختلف تمامًا من القصص، فالنصف الأول من الفيلم يدور فى روسيا المعاصرة، بينما يدور نصفه الثانى فى السويد. وبعد مقدمة فى *السويد، يبدأ الفيلم عندما تقوم أم بإخبار ابنتها ليليا ذات الخمسة عشر ربيعًا* (أوكسانا أكينشينا) أنها سوف ترحل إلى الولايات المتحدة مع زوجها الجديد، وسوف ترسل إلى ليليا لتلحق بها عندما تستقر بها الأمور. وبمجرد ترك أمها لها، فإن الخالة تطرد ليليا فوراً من شقتها، لتعيش ليليا فى شقة متهدمة، بينما تعيش الخالة فى شقة ليليا السابقة.

ليست المدرسة أفضل حالاً بالنسبة إلى الفتاة ليليا، فهى غاضبة من كل الكبار، وعلى الأخص مدرسها. أما علاقتها بصديقها فتبدو أفضل حالاً، فالصبيان يرون كل الفتيات عاهرات، لذلك فهم يتصرفون مع الفتيات على هذا الأساس. وتدعوها صديقة إلى أحد النوادى، وتلتقط الصديقة رجلاً، وتمارس معه الجنس مقابل المال،

وتعطى المال إلى ليليا. إن أباها سوف يقتلها إذا عرف الحقيقة، وسمعة ليليا قد تلطخت باعتبارها عاهرة رغم أنها لم تكن كذلك، فترمي بالمال الذى أعطته لها الصديقة، وهكذا يغلق العالم أبوابه أمام إيليا رغم أنها حاولت أن تكون فتاة فى الخامسة عشرة من عمرها تحترم نفسها، ولها أخلاقياتها المفتقدة فى أقرانها وفى الكبار فى حياتها.

الوحيد الذى يقف فى صفها هو صديق، صبى أصغر سنًا يدعى فولوديا، الذى يعنى اسمه "الصمغ والفودكا". إن فولوديا (آرتيوم بوجوشارسكى) وليليا يبنيان صداقة بدون جنس، صداقة يحمى فيها الآخر من أن يكون وحيدًا مهجورًا. ومن الواضح أن عائلة فولوديا تسىء معاملته، وتضطهده عصابة من الصبية الذين يتجولون فى الحى. وكأن موقف ليليا ليس سيئًا بما فيه الكفاية، فإنها تتلقى خطابًا رسميًا من سلطات الخدمة الاجتماعية تخبرها أن أمها قد تخلت عن كل حقوقها ومسئوليتها تجاه ليليا، وهكذا تصبح محطمة وبلا أى مورد، وتنقطع الكهرباء عن الكوخ الذى تتخذه شقة لها.

وفى تلك المرحلة تتحول إلى بيع نفسها للرجال مقابل المال، وتستخدم المال لكى تشترى كرة سلة لفولوديا، وهو تصرف حنون تجاه صبى يميل بدوره إلى الانتحار. إنها تقابل شابًا فى أحد النوادى، ويعاملها الرجل بحنان حتى إنها تُؤْمِن أخيرًا بأنه لايزال فى العالم شخص يهتم بالرعاية والحنان، لكنه سوف يرحل إلى السويد للعمل، ويدعوها للذهاب معه.

ولإيمانها بأن تلك بداية لحياة أفضل، فإنها توافق، وتودع فولوديا الذى يشعر بعد رحيلها بالوحدة الكاملة وينتحر. وفى اللحظة الأخيرة، يخبرها الشاب أنه لن يستطيع الرحيل اليوم، لكنه رتب لها رحلة طائرة وأوراقًا للسفر، وسوف يلحق بها سريعًا، وهكذا تذهب إلى استوكهولم.

وفى استوكهولم يكون هناك من يستقبلها فى المطار، لكنها سرعان ما تكتشف نوايا صديقها الشاب الحقيقية، إنه سجين، وهى يجب أن تعمل عاهرة، إنهم لا يتركونها

تغادر الشقة إلا لكى تلتقط الرجال. لقد أصبحت الحياة أكثر يأساً، فهى بلا أصدقاء، بلا موارد، بلا كرامة، تحاول أن تهرب لكنها تفشل، ويكون آخر فعل لاحترام الذات تقوم به هو الانتحار. إن فولوديا - وقد أصبح له جناحان - يزورها ويلعبان معًا ويطيران بأجنحتهما، فقد حصلا على حريتهما أخيراً بالموت. والمقتطف الذى سوف أركز عليه هو الدقائق العشر الأخيرة من الفيلم، فى الأحداث التى أدت إلى أن تقتل ليليا نفسها وتحصل على حريتها.

"ثقب فى قلبى" (٢٠٠٤)

"ثقب فى قلبى" هو أكثر أفلام موديسون قتامة. هناك أربع شخصيات، والحبكة الظاهرية للفيلم هى صنع فيلم بورنو فى السويد. إن الأب والابن يعيشان فى شقة حيث تدور معظم الأحداث، والابن إيريك (بيورن ألمروث) ذو شعر طويل وعيب خلقى، فيده اليمنى تشبه المخلب، إنه يبدو مكتئباً ويهرب إلى موسيقاه، وهناك حبل يتدلى فى مقدمة غرفته ويبدو كأنه يطرح السؤال حول إذا ما كان إيريك سوف يستمر فى الحياة. أما الأب ريكارد (ثروستين فلينك) فهو مدمن على الخمر، منغمس فى الملذات على نحو ما، ويبدو كمراهق شديد البدانة. إنه سوف يصنع اليوم فيلم بورنو فى شقته، ويدعو إيريك لكى يتفرج، لكن إيريك يشعر بالاشمئزاز مما يفعل أبوه، فهو أكثر محافظة من أبيه، ومتمرد عليه، وعندما يطلب منه أبوه كوباً من الماء، يجلبه له إيريك من حوض دورة المياه.

جيكو (جوران ماريانوفيتش)، الذى سوف يقوم بدور الذكر فى فيلم البورنو، شاب مفتول العضلات وغاضب، إنه يقطر بالكراهية والعدوانية، أما المرأة التى سوف تظهر فى الفيلم فهى تيس (سانًا برادينج)، وهى فى الحادية والعشرين من عمرها، وهى تمارس ذلك الفعل لأنها تشعر بالملل، والإثارة الوحيدة التى تحصل عليها من الحياة هى الجنس.

إن الخط الممتد فى الفيلم هو صنع فيلم البورنو، ولكن عندما يصاب الممثلان والمخرج بالملل مما يفعلون فإنهم يبحثون عن أفعال أكثر حسية سواء للفيلم أو لاحتياجهم الشخصى للإثارة والمتعة، وهذه الأفعال تزداد إيذاء لبعضهم ولأنفسهم، ورغم أن العنف يخيم على الجو، فإن أفعالهم تبقى فى مستوى الإذلال وفقدان الكرامة. ومن وجهة نظر المتفرج، فإن هذه الأفعال لم تظهر فى أى فيلم تجارى أو فنى منذ فيلم "سالو" لبيير باولو بازولينى، وهى تجسيد عنيف لما يظهر على الشاشة ويتم استغلاله على نحو إبداعى، وهى فى الوقت نفسه نقد للسلوك الإنسانى الذى تصوره.

وفى وسط كل ذلك، يقدم موديسون عملية تجرى فى قلب إنسان لإنقاذ حياته، فى الوقت نفسه الذى توضح فيه مشاهد الجنس الفاضح كيف يتم استغلال وظائف الحياة. إن هذه اللقطات من خارج السياق **cutaway** تتيح لموديسون الفرصة كى يقدم رؤيته عن المجتمع والتقدم. ولكى يضفى النزعة الإنسانية على شخصياته الأربع يجعل كلاً منهم فى نقطة مختلفة من الفيلم يعترف لنا بطموحاته وخيالاته الأكثر عمقًا، وفى حالة جيكو، أقل الشخصيات إثارة للتعاطف، فإن موديسون يقطع المرة بعد الأخرى إلى خيالات جيكو فى الريف (إنه هروب من سلوكه)، فخيالاته ريفية هروبية، أن يجرى فى حقول ذهبية، وأن ينام فى وضع جنينى، ويُغرق نفسه فى واقع آخر. وفى حالة الشخصيات الأخرى، فإن أحلامهم أقل إنسانية، وأكثر ارتدادًا وعدوانية، بينما يبقى إيريك هو الشخص الوحيد الأكثر إنسانية فى هذه الشخصيات الأربع، وينتهى الفيلم بلقطة مقربة له وتيس معًا، إن ريكارد وجيكو يبدوان ضحيتين لغضبهما وخيبة توقعاتهما فى الحياة. أما الشخصيتان الأصغر سنًا، تيس وإيريك، فيوحيان بالقليل من الأمل فى المستقبل، فكل منهما يمضى فى الحياة مجروحًا، وإن يكن أقل ندوبًا من تجارب الماضى. والمقتطف الذى سوف استخدمه من فيلم "ثقب فى قلبى" هو بداية الفيلم، عندما يتم تقديم الشخصيات الأربع، وفى هذا الجزء يستخدم موديسون أسلوبًا قافزًا لكى يقتنص الطبيعة المحطمة لحياة هذه الشخصيات التى تقيم فى عالم فيلم "ثقب فى قلبى".

تفسير النص

إن فكرة المخرج عند موديسون: التقمص الوجدانى وحدوده، تؤدى إلى وجود التقمص الوجدانى والاحتقار فى تفسيره للشخصيات، ونقاط الضعف فى الحبكة، والشخصية التى تحث التطور الدرامى على التغيير، وبمعنى ما فإن فكرة المخرج تخلق منفذاً إلى السرد. ففى فيلم "مدينة آمال اللعينة" تشعر الشخصية الرئيسية إيلين بالملل، إنها جذابة وحيوية وعطوف، وانفتاحها وعدم حساسيتها يمتزجان لكى يجعلانا حذرين من أن نتعاطف معها، وفى تطور علاقتها مع أجنيس نراها وهى تتحول من الادعاء والتجريب إلى أن تكون شخصية أكثر أصالة. إن غضب الشخصية وأصالتها يجعلان من إيلين مثيرة للتعاطف أو التقمص الوجدانى. ولكى يرفع موديسون هذا الإحساس بالتقمص الوجدانى فإنه يوصل لنا إحساساً خفياً بازدراء موقف الوالدين رغم حسن نواياهما، وازدراء قسوة الصبية المراهقين، وازدراء الحاجة للامتثال السائدة فى مجتمع المدرسة.

وفى فيلم "معًا" يكون موديسون أكثر تعاطفًا مع إيف وستيفان، فالأطفال هم الذين يعانون أكثر من غيرهم عندما تتحطم الأسرة. والازدراء الخفى منتشر بوفرة حول الكبار، فجوران يستحق اللوم على مثاليته، ولينا على فسوقها، وأنًّا على نزعتها الاستعراضية، وإيريك على صرامته وغضبه. لكن الاحتقار ليس كبيراً لدرجة أنه يزيل السحر عن هذه الشخصيات، ومع ذلك فإن الاحتقار موجود دائماً.

والتعاطف يصل إلى ذروته مع فولوديا وليليا فى فيلم "ليليا إلى الأبد"، بينما الاحتقار فى أقصى حالاته تجاه جيكو وريكارد فى "ثقب فى قلبى"، لذلك فإن كلاً من التعاطف والاحتقار موجود فى هذه الأفلام. ومن الواضح أن موديسون متعاطف مع الأطفال حتى الكبار منهم فى فيلم "ثقب فى قلبى"، وهو يصور سلوك الكبار على أنه مثير للاحتقار. إن الرجال فى كل من "ليليا إلى الأبد" و"ثقب فى قلبى" يثيرون الكراهية، وهم يسيئون معاملة الصغار والنساء، وهذه الرؤية للشخصيات تتخلل كل أعمال موديسون.

ولكى نفهم سبب وجود ذلك الاختلاف بين الصغار والكبار فى أعمال موديسون، فإننا فى حاجة لاعتباره داعية أخلاقيًا يؤمن بمجموعة من القيم فى أفلامه، ورغم أن هذه القيم مركزية فى أعمال زميله ومواطنه السويدى المخرج لاسى هالستروم (مخرج "قواعد منزل عصير العنب")، والمخرج المستقل ألكساندر بين (مخرج فيلم "على نحو مائل")، فإن هذه القيم ليست بؤرة مركزية عند معظم المخرجين.

ولكى نلقى الضوء على استكشافه للقيم، فقد اختار موديسون أن يستخدم نمطين فيلميين يصنعان تصادمًا بين القيم فى قلب السرد: كوميديا الموقف والميلودراما، ولأن هذين النمطين يعتبران نقيضين، فإن الاختيار الذى قام به موديسون يصبح مفهومًا أكثر. ففى "مدينة أمال اللعينة" و"معًا"، كان مسار التطور الدرامى هو كوميديا الموقف تمامًا، ففى الأعمال الكوميدية ينبع صدام القيم من صراع الطفل فى مواجهة الناضج، ومن صراع الممتثل فى مواجهة غير الممتثل. كما استخدم موديسون إطار القصة الميلودرامية فى "ليليا إلى الأبد" و"ثقب فى قلبى"، ففى الميلودراما يكون الصدام فقط بين الطفل والناضج. إن ليليا وفولوديا اللذين لا يملكان القوة أو السلطة يناضلان من أجل كرامتهما والإحساس بأنهما يملكان السلطة على حياتهما، ومع ذلك ففى الميلودراما تكون النتيجة قاتمة وقاسية، والموت وحده هو الذى يمنح الانطلاق المرح والكرامة فى حياة هذين الطفلين. إن الصراع بين الأخلاقية واللاأخلاقية، والصدام بين القيم، واضحان فى أفلام موديسون وموجودان فى المقدمة.

ومن أجل دعم تفسيره للشخصيات الطفولية وتعاطفه معها، اختار موديسون التغير عبر العلاقات. إن أجنيس تؤثر فى تغيُّر إيلين فى "مدينة أمال اللعينة"، كما تَغيَّر جوران بأن عاش مع أخته إليزابيث فى فيلم "معًا". إن الحبكة تشكل عائقًا له تأثير سلبى فى ليليا فى "ليليا إلى الأبد"، وعلى إيريك وريكارد فى "ثقب فى قلبى"، ومن المثير للاهتمام أن كلاً من الحبكتين يتعلق بالاستغلال، تحويل ليليا إلى عاهرة فى "ليليا إلى الأبد"، وصنع فيلم البورنو فى "ثقب فى قلبى". إن الحبكة تحتل الجزء الأكبر من عالم الكبار فى هذه القصص، بينما تحتل الشخصيات الجزء الأكبر من عالم الأطفال، وإن موديسون الأخلاقى يزرع التعاطف فى العلاقات، بينما يضع الازدراء فى الحبكة.

فى اختياره لممثليه، يختارهم موديسون من أجل المظهر الذى يدعم فكرته الإخراجية. ففى أدوار المراهقين فى فيلم "مدينة أمال اللعينة" وفيلم "ليليا إلى الأبد"، كان يجب على مظهر الممثل أن يثير التعاطف، وهو ما يعنى أن يكون مظهراً جذاباً ومعبراً وحيوياً ومليئًا بالطاقة، كما يجب أن يكون طبيعياً أيضًا. وفى فيلم معًا فإن الطفلين إيفا وستيفان يجب أن يكون مظهرهما موحيًا بوضوح باللاانتماء، بينما الكبار (الذين يتصرفون عادة كمراهقين) والذين ينتمون إلى الكوميونة فيجب أن يكون مظهرهم جاداً، باعتبارهم شباباً ملتزمين بالفكرة الجماعية فى الحياة معًا، بينما يبدو مظهر إليزابيث ورولف وحدهما كبالغين حقيقيين، ولكى يوحى الكبار بالاحتقار فى "ليليا إلى الأبد" و"ثقب فى قلبى" فإن مظهرهم يجب أن يوحى بأنهم بلا قلب.

وإلى جانب مظهر المراهقين والأطفال والمراهقين فى أفلام موديسون، فإن الممثلين (على نحو قريب من إحساس كازان بالأداء) كان يجب أن تكون لهم نغمة خاصة تؤكد سمة محددة فى الشخصية، ثم يقومون باستكشافها بكل طرق الأداء. إن على جيكو فى فيلم "ثقب فى قلبى" أن يستكشف كل وجه من أوجه عدوانيته، بما فى ذلك البعد القاتل فى غضبه، بينما يجب على ريكارد أن يستكشف كل زاوية مظلمة أو ركن قاتم من شفقته على ذاته. وفى حالة ليليا فى "ليليا إلى الأبد"، يجب على الممثلة الشابة أوكسانا أن تقبض على كل شذرة من كرامتها، أيًا كانت الظروف التى تجد نفسها فيها، ويجب أن تكون الكرامة هى القيمة الأكثر وضوحًا التى تدافع عنها الشخصية، وفى فيلم "معًا" يجب أن يستكشف رولف كل أبعاد إدمانه للخمر وعواقب هذا الإدمان، فالشجاعة والإذلال اللذان تتيحهما الخمر يجب أن يكونا موجودين فى أدائه. لذلك فإن الممثلين فى أفلام موديسون مضطرون للمغامرة بكل شىء لأن الشخصية نفسها تفعل ذلك.

والطريقة المثلى لفهم تناول موديسون لإدارة الممثلين هى أن نرى أن أهداف الأداء عنده على صلة وثيقة بالأداء عند بيتر بروك، الذى كان تجريبيًا فى محاولاته لتحقيق

أداء يصل إلى الحضور الروحى إلى جانب الحضور المادى. وبرغم أن كلمة "وجودى" تردِ إلى الذهن، فإن تضميناتها تصبح أكاديمية بينما لا تسعى إلى ذلك أفلام موديسون بالنسبة إلى الأداء، فالأداء عنده غير مصقول ويذهب إلى آخر مدى فى توليد إحساس معادل للإحساس فى أعمال بروك، إنه مزيج حاد من المادى والروحى.

وأخيراً فإن هناك بعداً تقريراً فى الأداء عند موديسون، وسواء كان ذلك متعلقًا بحالة: "إننى فى غاية الملل"، أو بهدف مستحوذ على الشخصية: "أنا أحب إيلين"، فإن النتيجة واحدة، فالأداء يكتسب عفوية تضفى طاقة على احتياج الشخصية أن تجد حلاً. إن لينا تخبر جوران أنها تريد أن تنام مع إيريك لأنه يعانى من مشكلات عديدة، لكنها فيما بعد سوف تخبر جوران أنها قد عاشت أولى نشواتها الجنسية، لقد كانت الاحتياجات التى تحدثت فيها مع جوران مزيفة، وبالطبع فإن اعترافها اللاحق يمكن اعتباره تحولاً لانفتاح شخصيتها، الذى قد يكون صحيحًا على السطح. ومع ذلك فإننا نحتاج فى الأداء أن نرى أيضًا دوافعها الخليعة التى تُرضى بها ذاتها، إنها فتاة لا تريد إلا المتعة، عندئذ يكون الأداء تقريراً وبوحًا فى وقت واحد، وموديسون يبحث فى الأداء عن الاثنين معا.

توجيه الكاميرا

يجب أن تبدأ دراستنا لاختيارات موديسون فى الكاميرا والمونتاج بما يقوم بحذفه. فهو لا يبدأ أفلامه على نحو تقليدى، ولا يستخدم اللقطات التأسيسية فى بداية هذه الأفلام. بكلمات أخرى، فإنه يُلقى بنا منذ البداية فى وسط قصته، فهدف اللقطة التأسيسية – لقطة عامة جداً أو لقطة عامة – هو أن توضح مكان الحدث وزمانه، إنها لقطة تؤسس لسياق القصة التى سوف نراها، وموديسون لا يقدم لنا السياق أو الرابطة السردية التى يمكن بها أن نعرف إلى أين سوف يأخذنا. إنه يقدِّم على الفور أجنيس وإيلين فى "مدينة أمال اللعينة"، وفى "معًا" يقدم جوران ولينا وأفراد الكوميونة يوم إعلان وفاة فرانكو بينما يحتفلون ويغنون "مات فرانكو"، ويبدأ فيلم "ليليا إلى الأبد"

مع ليليا، وهى تجرى فى شارع سويدى نحو جسر سوف تستخدمه لكى تنتحر، بينما نسمع أغنية "لقد احترق قلبى" تنبض على الآلات الوترية وإيقاع الهارد روك، ويبدأ فيلم "ثقب فى قلبى" فى الصباح عندما يستيقظ ريكارد، بينما يفكر إيريك فيما إذا كان سوف يستطيع الاحتمال يومًا آخر. فى كل من هذه الأفلام، نتحرك ببساطة فورًا فى اتجاه الشخصيات، وجميعهم فى لحظة حاسمة من حياتهم. فبالنسبة إلى أجنيس إنه عيد ميلادها السادس عشر، وبالنسبة إلى شخصية ليليا فهى اللحظة الأخيرة قبل أن تنهى حياتها. وبالتحرك مباشرة فى اتجاه الشخصيات، يخبرنا موديسون بما هو مهم فى قصصه: الشخصيات، وليس السياق.

ولكى يجعلنا أقرب إلى الشخصيات، فإنه يفضل اللقطة المتوسطة أو العامة. إن أفلامه لا يتم تصويرها فى لقطات مقربة فقط، كما فعل كارل دراير فى فيلم "آلام جان دارك"، لكن موديسون يستخدم اللقطات المقربة بما فيه الكفاية لكى يجعلنا أقرب إلى الشخصيات، وبدلاً من تقديم السياق فإنه يقدم فقط نمط علاقات الشخصيات لكى نراقبهم.

والبعد البصرى الثانى الذى يعزز من علاقتنا بالشخصيات هو استخدام موديسون للكاميرا المحمولة على اليد، ليس فى إفراط حركة دوجما، لكنه مع ذلك تزايد فى استخدامه للكاميرا المحمولة على اليد فيلمًا بعد الآخر. والخطورة هنا أن التصوير بالكاميرا المحمولة على اليد يتضمن موقفًا متجاهلاً للسمات الشكلية فى التكوين، على العكس مثلاً من فورد أو إيزنشتين. إننى أعتقد أن موديسون اختار الكاميرا المحمولة على اليد ليكون أقرب إلى ليليا وفولوديا وتيس وجيكو، ولا يجب أن يتدخل أى شىء مع اقترابنا من هذه الشخصيات.

هناك بُعد آخر فى الأسلوب البصرى عند موديسون، هو أنه لا يفضل العدسة ذات الزاوية الواسعة. قارن هنا للحظة لقطة من فيلم "عازف البيانو" لبولانسكى، إن الكاميرا موضوعة بالقرب من الشخصية الرئيسية، ومع ذلك فإن أحد شوارع وارسو أو محطة القطار فى الخلفية تكون أيضًا فى البؤرة، فوضع الكاميرا يجعلنا قريبين من الشخصية الرئيسية، بينما يعطينا اختيار العدسة السياق حوله ومدى وحدته فى هذا السياق.

وعندما يختار موديسون عدسة عادية أو حتى عدسة تليفوتو، فإنه يضغط السياق بحيث أننا نجد كل شيء نبحث عنه فى الشخصية وحدها. وقد يكون اختيار وضع الكاميرا مرتبطًا بحدود المكان، لكن الاختيار يتعلق أيضًا بمدى اقترابنا من الشخصية تحت أى ظرف. ورغم أن موديسون يتخلى عن جماليات التكوين الجميل، فإنه يعطينا إحساسًا واضحًا بالأولويات: فلتقترب من الشخصية تحت كل الظروف. لذلك فإن اللقطات المقربة، والكاميرا المحمولة على اليد، واختيار العدسة، تدعم جميعها ميله لتأسيس تعاطفنا مع الشخصية الرئيسية والشخصيات الأخرى.

وبالنسبة إلى الاختيارات المونتاجية، فإنها مميزة عند موديسون مثل اختياراته فى الكاميرا، وأول ما نلاحظه هو اهتمامه بالشخصيات المتعددة، وبالتالى فإنه يستخدم مونتاج الحدث المتوازى. فى "مدينة أمال اللعينة" يقدم أجنيس وهوسها تجاه إيلين، ويقدم إيلين وهوسها بمللها وحلمها بالشهرة، ويقطع قصتيهما بقصة يوهان واهتمامه بإيلين. إن القصص تتقدم فى مسارها، وتتقاطع كلما تحرك بنا السرد. وبالمثل فى فيلم "معًا"، نتحرك بين الكوميونة من جانب، وانفصال إليزابيث وروث من جانب آخر، ويستمر التقاطع حتى يأتى جوران بإليزابيث وطفليها إلى الكوميونة، ويدخل خيط سردى ثالث فى منتصف هذين الخطين مع ستيفان، ابن إليزابيث الأصغر، وإحساسه باللاانتماء بين رفاقه. إن الخيوط المتعددة للسرد القصصى، واستخدام المونتاج المتوازى، يُضفى حيوية على هذه القصص التى تهتم بالشخصيات (أكثر من الحبكة).

كما يستخدم موديسون أيضًا القطع القافز لكى يضفى حيوية على السرد، فالقطع القافز وحركة الكاميرا المحمولة على اليد فى بداية "ليليا إلى الأبد" يدفعانا إلى قصة الشخصية التى نراها لأول مرة وهى فى حالة فعل، والقطع القافز يعطينا إحساسًا بالفوضى الداخلية التى تعانى منها ليليا، والعنف الخارجى الذى تعانى منه فى هذا الموقف من حياتها، وذلك دون كلمة واحدة. كما أن شريط الصوت فى فيلم "معًا" يجعل المشهد قويًا وطاغيًا، والمونتاج القافز يساهم على نحو مهم فى هذا الإحساس.

وفى فيلم "ثقب فى قلبى"، فإن المونتاج القافز والإحساس بفقدان السيطرة يتضمنان الحاجة إلى تحكم هذه الشخصيات الأربع فى حياتها، وهنا نجد المونتاج القافز يضفى إحساساً بالتمزق وليس بالحيوية، وهو التمزق الذى يوحى به موديسون فى اختياره للقطع الحاد بين مشهد وآخر، فليست هناك نعومة فى الانتقالات بين المشاهد مثل الاختفاء والظهور التدريجيين أو المزج، فهذا القطع يجعلنا نفقد لعدة ثوان فهمنا لما يحدث فى المشهد الجديد الذى بدأ لتوه، سواء بالنسبة إلى المكان أو الشخصيات.

وأخيراً فإن موديسون بالغ البراعة والتعقيد فى استخدامه للصوت، خاصة تجاور أنماط مختلفة من "التراكات" الموسيقية. إنه ينتقل من الهارد ورك إلى الموسيقى اللامقامية إلى ضجيج الآلات غليظة الصوت فى بداية فيلم "ثقب فى قلبى"، وكما فى حالة المونتاج القافز فإن النتيجة تكون التمزق وفقدان الاتجاه، وبمعنى ما فإنه يستخدم القطع الصوتى القافز. والشعور العام فى بداية فيلم "ثقب فى قلبى" هو أننا محصورون فى عدة لحظات من المحطة التليفزيونية "إم تى فى"، فى شعور غير حقيقى ومصطنع. وفى ضوء مادة الموضوع، وهى صنع فيلم بورنو، فإن معالجته لتصميم الصوت تعطى بداية فيلم "ثقب فى قلبى" شعوراً مصطنعًا، فمثلما يحدث فى الضحك المعلب فى كوميديا الموقف التليفزيونية، يؤكد تصميم الصوت اصطناع التجربة التى سوف تحدث (صنع فيلم بورنو)، لذلك فإنه لن يكون مفاجئًا أن صنع مثل هذا الفيلم لا يتضمن أى مشاعر روحية بالنسبة إلى الشخصيات التى سوف تشترك فيه. وبالعودة إلى فكرة المخرج عن التقمص الوجدانى وحدوده ، فإننا يمكن أن نرى أن موديسون يستخدم مجموعة متنوعة من الاستراتيجيات البصرية لكى يحركنا أقرب إلى شخصياته، كما يستخدم مجموعة أخرى من الاستراتيجيات البصرية والسمعية، ليس لإبعادنا عن الشخصيات أو اغترابنا عنها، وإنما لكى يجعلنا نشعر بالاحتقار الخفى (وأحيانًا الاحتقار الحاد) الذى يشعر به تجاه هذه الشخصيات وتجاه المواقف التى وضعوا أنفسهم فيها. إن استراتيجيات الكاميرا والمونتاج تعمل لكى تقربنا (بما يعنى التقمص الوجدانى والتعاطف) وتبعدنا (بما يعنى الاحتقار). وإلى أين سوف يأخذنا هذا المخرج الشاب فى فيلمه الخامس، فهذا أمر أقرب إلى التخمين، وسوف نتطلع فى توقع نهم إلى ذلك فى الفصل القادم.

الفصل الحادى والعشرون

كاترين برياه : الحرب بين الجنسين

مقدمة

كتبت كاترين برياه روايتها الأولى وهى فى السابعة عشرة من عمرها، وعندما صنعت فيلمها الأول "فتاة شابة حقيقية" فى عام ١٩٧٥ كانت قد كتبت ثلاث روايات أخرى ومسرحية. ورغم استمرار حياتها المهنية فى كتابة الروايات فإنها لم تصنع فيلمها الثانى إلا فى عام ١٩٨٨، وهو فيلم "٣٦ فتاة صغيرة" المأخوذ عن إحدى رواياتها، لكنها لم تحقق شهرتها إلا فى عام ١٩٩٩ مع فيلم "رومانس"، ومنذ ذلك الحين كانت تصنع فيلمًا كل عام تقريبًا، ومن هذه الأفلام "فتاة بدينة" (٢٠٠١)، و"لقاء عابر" (٢٠٠١)، و"مديرة المنزل" (٢٠٠٣)، و"تشريح الجحيم" (٢٠٠٤).

وجميع أفلام برياه تركز على وجهة نظر فتاة أو امرأة، وجميعها تتناول الجنس بشكل صريح، وجميعها تصور العقبات التى تواجه النساء، مثل الرجال الباحثين عن الإشباع الجنسى. والتحدى الذى يواجه برياه هو أن تتجنب أن تكون تعليمية مباشرة أو استغلالية لموضوع الجنس، كما أنه يجب عليها أن تكشف عن موضوعها بقدر ما تخلق فينا الدهشة، بالإضافة إلى ضرورة نجاح هذه الأعمال كتجربة سينمائية. إنها تحديات واضحة، خاصة فى ضوء الطريقة التى تتبعها برياه فى التركيز على النساء ونزعاتهن الجنسية، كما أن رسم الشخصيات يلعب دورًا، ويجب أن يكون متضمّنًا فيما يبدو أنه هوس بالجنس. إن الحبكة التقليدية تركز فقط على الفعل الجنسى،

مثل الجنس الذى تحول إلى بضاعة فى "تشريح الجحيم"، أو صناعة فيلم جنسى فى فيلم "الجنس باعتباره كوميديا" (٢٠٠٢)، وما ينتج عن ذلك هو تجنب واعٍ للأدوات السردية التقليدية، وهذا لا يجعل أفلام برياه سهلة فى مشاهدتها، بل على العكس، إنه يجعل أفلامها جريئة ولكنها صعبة أو مثيرة للغضب.

ولكى نفهم برياه وطرق تناولها لموضوعاتها، فإن أعمالها يجب أن توضع فى سياق النساء كمخرجات (وخاصة فى فرنسا)، وفى سياق النساء كتجسيد للثقافة. ومن الملاحظات ذات الدلالة أنه من بين الأربعة عشر مخرجًا الذين تناولتهم فى هذا الكتاب لا توجد إلا ثلاث نساء. (لقد تناولت هذه الإحصائية المرعبة فى كتابى "تقنيات مونتاج السينما والفيديو"، الطبعة الثالثة، دار نشر فوكال، ٢٠٠٢، ص١٧٥-١٨١). وسواء كان السبب هو سياسات السينما أو اقتصاديات الصناعة، فإن الحقيقة أن عدد المخرجات أقل كثيراً من عدد المخرجين، ومعظم هؤلاء المخرجات تصنعن أفلامًا ملتزمة بموضوع الصعوبات التى تواجه النساء، مثل مارجريتا فون تروتا فى "روزينتراسه" وأنييسكا هولاند فى "أوليفييه، أوليفييه"، وكلارا لو فى "الحياة الشاردة"، وديبا ميهتا فى "النار"، وجولى داش فى "بنات التراب"، وآمى هيكرلينج فى "بلا دليل"، وأنجيليكا هيوستون فى "وغد خارج كاليفورنيا". وهناك مخرجات أخريات تتناولن موضوعات خارج هذا النطاق مثل إيدا لوبينو فى "اللص"، وديان كيتون فى "أبطال متوترو الأعصاب"، وكاترين بيجلو فى "نقطة الانفصال".

والمخرجات الفرنسيات مثل شانتال أكرمان فى "ليل ونهار"، وكلير دينيس فى "عمل جميل"، وجوسيان بالاسكو فى "تحول فرنسى"، وأنييس جاوى فى "طَعْم الآخرين"، وكولين سيرو فى "فوضى"، قد صنعن أفلامًا مهمة من وجهة نظر النساء. وبشكل عام فإن هذه الأفلام اتخذت موقفًا سياسيًا، لكنها فى جوهرها استخدمت الأنماط الفيلمية التى تعبر عن صوت صانعة الفيلم، مثل الميلودراما، والحكاية الخيالية، والسرد التجريبى، والدراما التسجيلية، من أجل السخرية المرحة من نقاط ضعف الرجال فى الحرب بين الرجال والنساء. وفى العادة فإن الأفلام الفرنسية تقسِّم صورة المرأة الفرنسية إلى المرأة المدللة المغرية (مثل بريجيت باردو) والعاهرة الفاضلة

(مثل سيمون سينيوريه)، والمرأة المستقلة (مثل جين مورو)، والأمهات المعذبات (مثل كاترين فرو)، وكان ذلك هو السياق الذى ظهرت فيه كاترين برياه، عندما تحولت فى حياتها المهنية من روائية إلى كونها روائية ومخرجة سينمائية.

وعلى الرغم من أن بعض المخرجات اللاتى ذكرناهن هنا تشاركن برياه فى دعوتها للمساواة بين النساء والرجال فى المجتمع، وغضبها من التحيز المتزايد ضد المرأة فى هذه المجتمعات، فإنه لا توجد من بينهن من اختارت موضوع الجنس كموضوع وحيد ومركز لقصص أفلامها مثلما فعلت برياه، ومع ذلك فإنه لا يمكن وضع برياه فى التصنيف الذى يقع فيه روس مايرز أو تينتو براس اللذان تدور أفلامهما حول قصص جنسية، فالحقيقة أن برياه أكثر إثارة للاهتمام، وأكثر جرأة أيضاً.

ولكى نمضى إلى مستوى أعمق فى أعمال برياه، فإن هناك بعضاً من الملاحظات الضرورية، أولها هو أن برياه مهتمة بالحياة الداخلية لشخصياتها بقدر اهتمامها بحياتهم الجنسية، فهى على سبيل المثال فى فيلم "فتاة بدينة" شديدة الاهتمام باكتشاف مشاعر الأخت الصغرى البدينة تجاه أختها الجميلة المتهورة، فما الذى تشعر به عندما تجد نفسها كبش فداء لأفراد الأسرة الثلاثة الآخرين؟ وفى فيلم "الجنس باعتباره كوميديا" كيف تعمل المخرجة جين، ولماذا تشعر بهذه المشاعر المختلطة تجاه الرجل الذى يمثل فى فيلمها؟ وفى فيلم "رومانس" كيف يدفع الإحباط الجنسى معلمة المدرسة لتجريب مجموعة من اللقاءات الباحثة عن المتعة؟

إن برياه تبدو مهتمة بشعور المرأة بالكرامة، كما تميل إلى وضع حبكة تتضمن مواقف الإذلال والإهانة لكى تستكشف مفارقة الكرامة / الإذلال فى ممارسة الجنس عند البشر. إن ذلك هو المسألة الرئيسية فى فيلم "تشريح الجحيم"، وفيه تلتقى امرأة جميلة برجل مثلى الجنسية، وتستأجره لليالٍ أربع لتستكشف الجنس معه، وفى فيلم "فتاة بدينة" تمارس الأخت الكبرى الجنس لأول مرة فى الغرفة نفسها التى تحاول فيها أختها الصغرى البدينة أن تستغرق فى النوم، وفى فيلم "رومانس" تستكشف معلمة المدرسة العلاقة السادية المازوكية مع ناظر المدرسة.

كما أن برياه مهتمة باستكشاف دور المرأة كحيوانات ضارية مفترسة فى الجنس، وهو دور على العكس من المفهوم الشائع. إن أليس ذات الخمسة عشر ربيعًا تتسم بالفضولية والعدوانية الجنسية فى "فتاة صغيرة حقيقية"، وفى فيلم "تشريح الجحيم" تبدأ المرأة العلاقة الجنسية بأن تدفع مالاً لرجل مثلى الجنس. وفى الحقيقة أن برياه مهتمة أيضًا بأن تقلب الأنماط الجنسية المتعارف عليها رأسًا على عقب، مثل الرجل مثلى الجنس الذى يمارس الجنس المغاير فى "تشريح الجحيم"، أو الرغبة الجنسية لفتاة مراهقة بدينة فى "فتاة بدينة"، والرجل غير الفحل الذى يقوم بدور فى مشهد جنسى فى فيلم "الجنس باعتباره كوميديا"، فالمخرجة برياه تتحدى كل هذه الأنماط التقليدية.

وفى ضوء الطموح الذى تتمتع به برياه فى أعمالها، فإننى أشعر بالحاجة إلى أن أشير إلى أنها وضعت حدودًا عديدة للسرد فى أفلامها، وأن نفكر فى السبب وراء ذلك. إن فيلم "تشريح الجحيم" يحتوى فى جوهره على مكانين فقط تدور فيها الأحداث: نادٍ حيث التقت الشخصيتان الرئيسيتان، ومنزل بالقرب من البحر حيث دارت فيه لقاءاتهما الليلية. وفيلم "الجنس باعتباره كوميديا" يحتوى على مكانين: الشاطئ حيث يتم تصوير مشهد خارجى، رغم أن الطقس كان على العكس تمامًا مما يتوقع المرء، وأماكن تدور فيه المشاهد الداخلية والذى يبدو وكأنه مكان صيفى. أما فيلم "فتاة بدينة" فيدور فى منتجع جنوبى ولكن ليس خلال موسم الأجازات، ونصف زمن الفيلم يدور فى غرفة نوم الفتاتين، أما المكان الآخر المهم فهو سيارة مرسيدس تستخدمها الأم لكى تنقل ابنتيها فى النصف الثانى من الفيلم إلى منزلهم خارج باريس. إن هذا العدد المحدود من الأماكن التى تدور فيها الأحداث تجعل الأفلام كأنها سرد داخلى أكثر من كونها قصصًا عن شخصيات تعيش وتتفاعل مع العالم الخارجى، كما أنها تخلق إحساسًا طقسيًا أو مجازيًا، فإذا فعلت العكس وقدمت شخصياتها فى ظروف عادية متنوعة فإننا سوف نشعر بأننا أمام شخصيات عادية مألوفة مأمونة، بينما شخصياتها غريبة وتمثل خطرًا، وكأن برياه تراهم كشخصيات خالصة (ذهنية أكثر من أن تكون موجودة فى الواقع الحقيقى).

وتلك هى النقطة الملائمة لكى نعود إلى فكرة برياه الإخراجية، فأفلامها تدور عن الجنس كصراع على السلطة بين الرجال والنساء، لذلك فإن فى أفلامها يوجد هدف جنسى (تريد الشخصيات تحقيقه)، قد يكون المتعة، وقد يكون الألم، وقد يكون بيولوجيًا، أو حتى لمجرد الرغبة فى الإنجاب. إن الجنس فى أفلامها ليس عن ذلك الشىء الذى تحكى عنه الأغنيات: الحب، ولأنه صراع حول السلطة فهناك شخصية تمثل الخصم، وهذا الخصم قد يكون الذات فى "تشريح الجحيم"، لكنه عادة ما يكون الرجال: الممثل فى "الجنس باعتباره كوميديا"، والصديق فى "رومانس"، وقد يكون هذا الخصم هو نظرة المجتمع المنحازة إلى مفهوم معين عن الجمال كما فى "فتاة بدينة". وعادة ما ينتهى هذا الصراع إلى نتيجة: الموت العنيف للأم والابنة الكبرى فى "فتاة بدينة"، والاغتصاب فى الفيلم نفسه، وموت الصديق فى "رومانس". وقد تكون أفلام برياه كلها تدور عن الجنس، لكنها تدور أيضًا حول العنف العاطفى والجسدى الذى يصحب عادة الصراع حول السلطة. إن برياه تصور الفعل الجنسى باعتباره صراعًا حول من يملك السلطة، كما أن هذه الأفلام تصور الإشباع - أو الحاجة إليه - الذى تبحث عنه شخصياتها.

"رومانس" (١٩٩٩)

فيلم "رومانس" هو قصة مارى (كارولين دوسى)، معلمة المدرسة الشابة التى أنشأت صداقة مع رجل يعمل كموديل، ولأنهما يعيشان معًا فإنه لم يعد راغبًا كثيرًا فى ممارسة الجنس، بينما هى على العكس راغبة فيه، لذلك فإنها تبحث عن لقاءات جنسية بينما تُبقى على علاقتها مع صديقها. إنها تلتقط شخصًا من أحد النوادى ويدبران لقاءً فى اليوم التالى، وفى الوقت نفسه فإن ناظر المدرسة يبدى رغبته فيها لكن لقاءاتهما تتحول إلى علاقة سادية مازوكية بينهما، كما أن لها بعض اللقاءات الجنسية العابرة فى الشارع وهى فى طريقها إلى منزلها فى أحد الأيام، وبعد كل هذه اللقاءات تعود إلى صديقها. إنها ترتدى ثيابًا حمراء عند لقائها بناظر المدرسة، بينما كانت حتى تلك

النقطة تحب اللون الأبيض، وسواء كان السبب هو الثياب الحمراء أو سبب آخر فإن الصديق يريد الآن أن يمارس الجنس معها لتصبح حاملاً من هذا اللقاء الوحيد. وفى عيادة الطبيب يقوم جميع الموجودين (الرجال والنساء) بالإضافة إلى الطبيب بفحص رحمها. إن هذا المشهد يبدو متسمًا بالعنف، أو على الأقل بالانتهاك. وفى علاقتها بصديقها فإن العنف يتخذ طابعًا عاطفيًا. وفى أحد النوادى ذات ليلة، يقوم الصديق بالرقص الحسى مع آخرين، متجاهلاً إياها تمامًا، مما يجعلها تغضب. وبينما ترحل هى فى الصباح يكون هو نائمًا، إنها تفتح مفتاح الغاز، وبعد أن ترحل تنفجر الشقة وتحترق. وتذهب مارى لكى تضع طفلها. إن الناظر موجود منتحلاً صفة الأب. إننا نرى عملية الولادة، إنها المرة الأولى التى تشعر فيها مارى بنوع مختلف من المتعة، وتعبر عنه بصريًا. وفى مناقشتنا لفيلم "رومانس" سوف نقوم بالتركيز على مشهد الولادة الذى ينتهى به الفيلم.

"فتاة بدينة" (٢٠٠١)

فيلم "فتاة بدينة" هو بشكل ما أكثر فيلم صادم من أفلام برياه. هناك فتاتان شقيقتان فى إجازة فى الجنوب الغربى مع والديهما، إنه ليس موسم الإجازات، والشخصية الرئيسية أنابيس بينيوه (أنابيس ريبوه) هى الفتاة البدينة التى يشير إليها عنوان الفيلم، إنها الشقيقة الصغرى، ومن الواضح أنها تعانى لأن شقيقتها إيلينا (روكسان ميسكيدا) جميلة. إن إيلينا متهورة فى حبها، وهى تلتقط صبيًا طالب حقوق إيطاليًا هو فيرناندو (ليبيرو دى ريينزو)، وتمضى فى علاقتها معه كما لو أنه حب حياتها، إن إيلينا قاسية على شقيقتها أنابيس، وتلومها وتوبخها على شراهتها للطعام، ومع ذلك فإنها طوال الوقت تدفعها للطعام لكى تصمت وتغلق فمها. كما أن أنابيس تمثل أيضًا كبش الفداء بالنسبة إلى أمها وأبيها. وتصل قسوة إيلينا إلى ذروتها عندما تدعو صديقها فيرناندو إلى فراشها بينما هى تشارك أنابيس الغرفة نفسها، لتشهد أنابيس كيف مارست إيلينا الجنس لأول مرة وفقدت عذريتها مع فيرناندو.

ومع ذلك فإنه ليست هناك نهاية للتعذيب العاطفى الذى تمارسه عليها شقيقتها الكبرى، فأناييس يدفعها الفضول إلى التعرف على رغباتها الجنسية المتنامية. وتتطور أزمة عائلية عندما تصل أم فيرناندو لتطالب باستعادة خاتم أهداه فيرناندو إلى إيلينا وهو يلاطفها وهما ذاهبان إلى الفراش. ويكون الأب آنذاك قد عاد إلى عمله، وتقرر الأم أن توقف هذه المهانة باختصار الإجازة والعودة إلى المنزل. إن الأم تمارس دائمًا العقاب على أناييس التى يصيبها دوار السفر خلال رحلة العودة. إن الرحلة بالسيارة طويلة، وهناك العديد من الشاحنات على الطريق تجعل الرحلة تبدو أكثر خطورة. إن الأم تتجاوز العديد من الشاحنات، لكن عندما يأتى الليل تشعر بالتعب وتتوقف فى استراحة لكى تنال قسطًا من النوم فى السيارة. وتصل شاحنة إلى الاستراحة، ويقع بصر السائق عليهم. وفى وقت لاحق سوف يهاجمهم فى سيارتهم، ويقتل إيلينا بالفأس، ويخنق الأم حتى الموت. إن أناييس تشهد القتل وتحاول أن تهرب، لكن القاتل يأخذها إلى الغابة ويغتصبها. وينتهى الفيلم بإنقاذ الشرطة لها، وبإنكارها أن القاتل قد لمسها. والمشهد الذى سوف نقوم بالتركيز عليه هو رحلة العودة إلى المنزل، والقتل والاغتصاب. ونهاية الفيلم يمكن اعتبارها ذروة الحرب بين الرجال والنساء على السلطة، وفى هذه الحالة فإنها الحرب بين السائقين فى طريق الرحلة. كما يمكن قراءة المشهد أيضًا كإسقاط لغضب أناييس من شقيقتها وأمها بسبب اضطهادهما الدائم لها. إنها لم تسبب الأذى لأى منهما لكنهما لا تزالان مستمرتين فى إيذائها.

"الجنس باعتباره كوميديا" (٢٠٠٢)

فيلم "الجنس باعتباره كوميديا" يدور حول صناعة فيلم، إن المخرجة (آن باريوه) تركز على هو مشهد جنسى يقوم فيه ممثل وممثلة بممارسة الجنس بالفعل. يبدأ الفيلم على الشاطئ، والممثلان الشابان يكرهان بعضهما البعض، والمرأة الشابة (روكسان ميسكيدا) مقبولة المظهر لكنها تشعر بالضجر، والرجل الشاب (جريجورى كولان) غير مقبول المظهر وشديد العصبية. إنه يوم بارد والسماء على وشك أن تمطر، لكن الممثلين

والكومبارس يجب أن يتظاهروا بأنه يوم صيفى على الشاطئ. وعندما يسقط المطر بالفعل ينتهى التصوير فى هذا اليوم. إن المخرجة جان عقلانية تماماً ولا تثق فى أن تبوح بأفكارها ومشاعرها إلا لمساعدتها (آشلى وانينجر). ويتحول المشهد إلى الاستوديو لتصوير المشاهد الداخلية. ولأن الممثل شديد العصبية، فقد أعدت المخرجة عدداً من الأعضاء الجنسية الاصطناعية لكن أحداً لم يخبر الممثلة بذلك. وتركز بقية الفيلم على تصوير هذا المشهد العارى، حيث تقضى المخرجة وقتاً طويلاً فى محاولة لتطوير علاقة مع الممثل، مع أن من الواضح أنها تحتقره، كما أنها تظل تغير رأيها فى طريقة تنفيذها هذا المشهد الذى يستغرق خمس عشرة صفحة.

إن المخرجة تتبادل النقاش مع المصور، ومصمم المناظر، ومصممة الملابس، لكن المخرجة لا تبدو على راحتها إلا مع مساعدتها، بينما تبدو شديدة التوتر مع الممثل. إن الأمور تسير على ما يرام، وينجح تصوير المشهد. إن ما هو واضح بالنسبة إلى المتفرج - على الأقل - هو أن عملية صنع الفيلم معادِلة لعملية ممارسة الجنس، لحظات من القلق تنتهى بمشاعر من الفرح والسعادة والارتياح. وسوف نركز فى فيلم "الجنس باعتباره كوميديا" على بداية الفيلم على الشاطئ، وهذا المشهد يتيح لبرياه مجازاً دقيقاً بين الحقيقى والمصطنع، وبين المشاعر والتمثيل، وبين الجمال والملل.

تشريح الجحيم (٢٠٠٤)

سوف نتناول أخيراً بداية فيلم "تشريح الجحيم"، وهو الفيلم الذى يتتبع أربع ليالٍ من اللقاء الجنسى بين امرأة (أميره كسَّار) ورجل شاذ (روكو سيفريدى)، وينتهى المشهد بالإقرار بإمكانية وجود علاقة جنسية بين هذا الرجل وهذه المرأة، لكن تبادل المشاعر الحقيقية بينهما يظهر فى البداية. المرأة فى أحد النوادى، وحيدة وتبدو غير سعيدة وسط هذا الرقص والصخب الحسى. إنها تذهب إلى دورة المياه، حيث تقطع شرايين معصميها. ويدخل الرجل الشاذ لينقذها، ويأخذها إلى طبيب يربط معصميها، وتكافئه بأن ترضيه جنسيًا بفمها، فتكتشف أن من الممكن إثارته مما يشجعها على أن

تعرض عليه النوم معها لمدة أربع ليالٍ. في هذا المشهد الكثير من العنف والمشاعر، والليالي الأربع التالية تصور المرأة وقد تحولت إلى شيء، عارية وبلا مشاعر، لتطرح السؤال حول إذا كان من الممكن لشخص مثلي الجنس أن يصبح سويًا، لكن النهاية تظل مفتوحة للعديد من التفسيرات.

تفسير النص

من الواضح أن لدى برياه وجهات نظر قوية حول المرأة في المجتمع، كما أن برياه اختارت موضوع الجنس ليكون المنظور الذي ترى من خلاله موضوع المرأة في المجتمع. إنها تريد ضمنيًا تمكين المرأة (منحها السلطة مثل الرجل تمامًا)، لكن من خلال وجهة نظر فنانة تتحدى الأنماط الاجتماعية التقليدية السائدة عن أن المرأة سلبية ومحتشمة فيما يخص رغباتها الجنسية، وأن الجنس بالنسبة إلى المرأة هو شيء بيولوجي غريزي، وأن المناقشات الاجتماعية والنفسية حول الجنس (أي النظرة المثقفة إلى الجنس) قد خلقت هالة من أن الجنس نوع من المرض، وهو الأمر الذي تعتبره برياه خاطئًا تمامًا. كما أن برياه مهتمة أيضًا بإلقاء الضوء على المتناقضات المترابطة في الجنس: المتعة والألم، الرجل والمرأة، الذات والآخر، الجنس من أجل الإنجاب والجنس لذاته.

ولكي تجعلنا نفكر في أفلامها، وتجذبنا إلى هذه التجربة السينمائية، فإنها تستخدم تفسيرها للنص لكي تخلق مسافة بين المتفرج وشخصياتها. إنها لا تقول لنا إلا النزر اليسير عن ماري في "رومانس"، وعلى سبيل المثال: هل لها أب وأم وأشقاء؟ إن برياه تنزع عن الشخصية تاريخها، وتتركنا مع امرأة شابة تحاول أن تتعامل مع صديقها. ويركز السرد على ماري في أكثر اللحظات حميمية، في اللقاءات الجنسية، ومع ذلك فإننا حقيقة لا نفهم ماري.

إن هذه السمة تذهب إلى أبعد مدى في "تشريح الجحيم" فوجود المرأة والرجل الذي تستأجره وجود مجرد، إنهما فقط امرأة ورجل، والمعلومات حول المرأة ضمنية (وليست صريحة واضحة)، فمن الواضح أنها امرأة واسعة الحيلة، لأنها تستأجر رجلاً

ويتقابلان معًا فى فيلا على الشاطئ. إن برياه لا تُبقى من الشخصية إلا ما هو ضرورى، فلا يَبقى إلا النمط، بدلاً من أن تخلق شخصيات معقدة، وهى تفعل ذلك لكى تعزز أفكارها حول الجنس، وحول صراع السلطة بين المرأة والرجل.

والسمة الثانية فى تفسير النص عند برياه هى أنها تجعل الشخصية الرئيسية سلبية، تراقب بدلاً من أن تعمل بإيجابية لتحقيق هدفها، لذلك فإن الحدث يتركز على شخصية أخرى. فى فيلم "فتاة بدينة" تراقب أناييس شقيقتها، وهى تُحوِّل فضولها الجنسى إلى شراهة للأكل، لكن هذا الفعل تدفعه إليه أختها الكبرى الجميلة وعلاقتها الجنسية مع فيرناندو. بل إن أناييس تراقب قتل شقيقتها وأمها كما لو كانت خارج الحدث الذى يدور فى الفيلم.

وفى فيلم "الجنس باعتباره كوميديا" تقف المخرجة جان فى الموقف نفسه، فسوف يقوم الممثل والممثلة بالأداء أمام الكاميرا، كما أن للمصور ومصمم المناظر ومصممة الملابس أدوارًا جوهرية إيجابية فى الفيلم الذى يتم صنعه (داخل الفيلم)، أما جان فتناضل ضد ذاتها كيف تصنع الفيلم، وأن تحول رؤيتها إلى صورة مجسدة، وهى تنجح فى النهاية لكنها ظلت أغلب الوقت تراقب وتحاول أن تلتقط حيوية كل المشاركين، خاصة الممثلين.

وأخيرًا فإن برياه تلجأ إلى أسلوب الصدمة لكى تصور وجهة نظرها عن الجنس، والحرب الدائرة بين الرجال والنساء. وعندما أقوم باستخدام مصطلح "الصدمة" فإننى أعنى بها "المبالغة السردية"، كما ذكرت فى جزء سابق من هذا الكتاب. لقد استخدم كوبريك المبالغة السردية كثيرًا لكى يصور وجهة نظره، وكذلك فعل بونويل أيضًا. والمجاز عند برياه ليس فى روعة الكاوبوى الذى يركب القنبلة النووية وهى متجهة إلى هدفها (مثلما هو الحال عند كوبريك فى "دكتور سترينجلاف")، لكن المجاز يظل عندها قويًا، ففى فيلم "تشريح الجحيم"، تقوم المرأة بصنع كوكتيل - جزء من حُفاضة نسائية ملوثة بالدماء، وجزء من الماء - وتشرب الشراب مع الرجل. ولقد ذكرت من قبل العضو الجنسى الصناعى فى "الجنس باعتباره كوميديا"، وكذلك الكشف مرات عديدة على رحم مارى فى "رومانس"، إن هذه اللحظات يتم تقديمها فى محيط ممتع بصريًا لطيف وجميل فى كل تفاصيله، بنفس متعة مشاهدة أحد مشاهد ألمودوفار.

تختار برياه ممثليها على أساس المظهر الخاص: فتاة بدينة فى الثالثة عشرة من عمرها وأختها الجميلة ذات الخمسة عشر عاماً فى فيلم "فتاة بدينة"، ومخرجة سينمائية حسية وذهنية فى مظهرها فى فيلم "الجنس باعتباره كوميديًا"، والصديق ذو المظهر الأفضل من صديقته فى "رومانس"، وممثل وممثلة جميلان حسيًا إلى درجة نمطية فى "تشريح الجحيم". إن برياه لا تريد من ممثليها أن يعملوا فى مدى واسع من العواطف، والممثلة آن باريوه فى "الجنس باعتباره كوميديا" استثناء فى هذا المجال، لأن برياه كانت تتعامل مع ممثليها كشخصيات فى هذا الفيلم، والمخرجة والممثلون (فى الفيلم داخل الفيلم) كانوا يعملون داخل مدى واسع أكبر كثيراً من أداء الممثلين فى الأفلام الثلاثة الأخرى التى نوقشت فى هذا الفصل، والأكثر نمطية فى هذا السياق هو الألم السلبى الذى كان مطلوبًا أن تؤديه أميره كسَّار فى "تشريح الجحيم"، كما كان أمام كارولين دوسى نطاق ضيق فى دور مارى فى فيلم "رومانس"، رغم أنه يوجد فى هذين الفيلمين تغيُّر فى اللقطة الأخيرة، إنه ليس شعور المتعة، وإنما الانفتاح أمام شعور المتعة، الذى عبرت عنه أميره كسَّار فى نهاية فيلم "تشريح الجحيم"، وكانت كارولين دوسى أقل طموحًا خلال ولادة ابن مارى، فقد بدا أن مارى لديها بعض الأمل فى المستقبل، بينما كانت حتى ذلك الحين تركز على نحو ملىء بالهواجس حول تلك اللحظة، وتوقع الاسترخاء أو الراحة بعدها.

وأخيراً فإن هناك عنصراً مهمًا فى أداء ممثلى أفلام برياه هو التضمين أو التصريح بالنوازع الجنسية للشخصية، وقد يكون هذا الشعور غير خطر مثلما هو الحال فى "تشريح الجحيم"، وقد يكون الفضول فى "فتاة بدينة"، وقد يكون مجرد هواجس فى "رومانس". وأيًا ما كان البعد الذى تريد برياه تجسيده، فإنه بعيد عن التنفس اللاهث والعيون اللامعة التى تظهر عادة فى أداء الممثلين فى معظم الأفلام التى تدور عن الجنس.

توجيه الكاميرا

يميل المظهر البصرى لأفلام برياه أن يكون رومانسيًا، فبداية فيلمى "الجنس باعتباره كوميديا" و"رومانس" تحتوى على تصميم مناظر ممتع جماليًا، وكذلك أيضًا فيلم "تشريح الجحيم"، لكن هنا يبدأ التعارض بين الأداء والعناصر البصرية. فالممثلان بائسان على الشاطئ فى "الجنس باعتباره كوميديا"، ومارى محبطة مع صديقها فى "رومانس"، وهناك امرأة تحاول الانتحار فى "تشريح الجحيم"، وبهذا المعنى فإن المظهر البصرى لهذه الأفلام يجعل من تعاسة الشخصيات مفارقة ساخرة، ليتولد لدينا الفضول حول السبب فى ذلك.

والعنصر البصرى الثانى هو أن برياه تحتفظ باللقطات المقربة للأجزاء الحيوية التى تجسد وجهة نظر المخرجة وليس للأجزاء الحيوية من الدراما، وفى غير هذه الحالة فإن أسلوبها البصرى لن يضفى العاطفة على المشاهد. على العكس، فإن هدفها يبدو هو أن تجعل من شخصياتها ومن الفعل الجنسى مجرد أشياء، واللقطات العامة تميل إلى أن تحول الشخصيات إلى أشياء، بدلاً من أن تضفى المسحة العاطفية عليها. وعندما تخلع مارى ملابسها أمام صديقها، فإننا نراها تتعرى فى اللقطة نفسها التى تسجل لامبالاة صديقها.

إن ما يجذب برياه إلى اللقطات المقربة هو العنف، ففى المشهد الأخير من فيلم "رومانس"، الذى يركز على ولادة طفل مارى، تستخدم برياه اللقطات المقربة، وعندما يظهر رأس الطفل من الرحم تكون هناك لقطة مقربة شديدة القوة يظهر بعدها الطفل، وبالطريقة التى قدمت بها برياه هذا المشهد، فإن لحظة الولادة تمثل عنفًا تجاه جسد المرأة.

وقبلة الممثل والممثلة على الشاطئ فى "الجنس باعتباره كوميديا" يتم تصويرها فى لقطة مقربة تصور كراهية شخصية للشخصية الأخرى، كما استخدمت برياه اللقطة المقربة لكى تكشف عن صدر الممثلة على الشاطئ، وعندما نضع العوامل الجوية

فى الاعتبار فإن هذه اللقطة لن تتضمن المشاعر الجياشة وإنما الشعور ببرودة الجو. إن تصوير العنف، واشتراكه فى الأفعال الحميمية مثل الحب، يدعم فكرة برياه الإخراجية ولا يتيح لنا معرفة حقيقة الشخصيات.

كما تستخدم برياه أيضًا وضع الكاميرا والمونتاج لكى تخلق إحساسًا بالعنف، فقد كان أسلوب المونتاج فى فيلم "فتاة بدينة" مسترخيًا تمامًا حتى مشهد رحلة العودة إلى باريس، وهنا يحدث تحول فى أسلوب المونتاج على نحو مفاجئ. إن الأم غاضبة جدًا من ابنتها الكبرى إيلينا، لكن يبدو أنها تصب جام غضبها على أناييس، ولقطات وجهة النظر سواء من عينى أناييس أو عينى الأم تكون لقطات للطريق المزدحم، خاصة للشاحنات، حتى إن سيارة الأسرة تبدو محاطة بهذه الشاحنات. كما يركز أيضًا على غضب الأم، إنها تدخن بلا انقطاع، وهى لا تفتح راديو السيارة كما تطلب أناييس، لكنها فيما بعد تشغل موسيقى عالية جدًا لتضايق أناييس، التى تشترى الطعام، وتأكل، وتصاب بالدوار والغثيان، وكل من هذه العناصر واضحة بصريًا. إن إيلينا يساورها القلق بشدة حول إذا ما كانت أمها سوف تخبر أباها بما حدث، وإذا ما كانا سوف يجبرانها على الفحص الطبى. ومن خلال المونتاج القافز، والتركيز على عدد الشاحنات ومدى قربها من سيارة الأسرة، تخلق برياه إحساسًا بالخطر وشيك الحدوث. وعندما توقف الأم السيارة فى الليل لتأخذ قسطًا من الراحة، يبدو أن الأمر انتهى إلى نوع من الاسترخاء، وهذا السلام لن يستمر إلا للحظة قصيرة، فإيلينا تذهب إلى دورة المياه، وتظهر الشاحنة، ويقع بصر السائق عليهن، ليحطم فيما بعد نافذة السيارة بفأس، ويقتل إيلينا بها. إن العنف يستمر بلا هوادة حتى تصل الشرطة وتعثر على أناييس. وفى هذا المشهد استخدمت برياه استراتيجية وضع الكاميرا والمونتاج لكى تعدنا للعنف.

وفى الربط بين القتل والاغتصاب فى سرد حكاية عن فتاة بدينة هى كبش فداء لعائلتها، تخلق برياه التجسيد الأقوى لفكرتها الإخراجية. فهنا الجنس موجود فى قلب السرد، كما أن استخدام السلطة وممارستها، سواء فى السلطة الجنسية لفتاة مراهقة

على أختها، أو صراع الذكر والأنثى على السلطة، هذا الاستخدام للسلطة يؤدى دائمًا إلى النقطة نفسها: الحلول العنيفة للصراع، والتى تؤكد أن النساء هن ضحايا الرجال أكثر من كونهن شركاء لهم. إن فيلم "فتاة بدينة" يأخذنا بعيدًا إلى أقصى حد عن رومانسية الحب، ويتركنا مع الفكرة الإخراجية التى تدعونا إلى التأمل فى تصوراتنا عن الجنس، إما باعتباره شيئًا مثاليا أو شيطانيا، وهو حيث تأخذنا أفلام بريا ه.

الفصل الثانى والعشرون

مارى هارون : عن الشهرة والتفاهة

مقدمة

أخرجت مارى هارون مسلسلات تليفزيونية مثيرة للاهتمام مثل "إل وورلد" و"جناية"، وهى الآن تكمل فيلمها الروائى الثالث. وعلى خلاف الحالات التى سبق لنا أن درسناها فى هذا الكتاب، فإن لها فيلمين روائيين فقط حتى كتابة هذه السطور، ومع ذلك فإننى أشعر بتميز فيلميها حتى إننى أنهى هذا الكتاب بدراسة عملها فى هذين الفيلمين، لأن رؤيتها الإخراجية شديدة القوة، وفكرتها الإخراجية هى الرابطة بين الشهرة والتفاهة. وسوف أناقش فيلميها: "أنا أطلقت الرصاص على آندى وارهول" (١٩٩٥) و"سايكو أمريكى" (٢٠٠٠) بعد سطور قليلة.

سوف نشرح أولاً فكرتها عن الشهرة والتفاهة. لقد صنع مخرجون آخرون أفلاماً عن القشرة الخارجية للأشخاص المشاهير، سواء فى هوليوود أو فى التليفزيون، وفى العادة تميل هذه الأفلام إلى الهجاء الساخر، وكثيراً ما تنتمى إلى الميلودراما. ولقد ظهر الهجاء الساخر فى أفلام مثل "اللاعب" (أو "الممثل") لروبرت آلتمان، و"الشبكة التليفزيونية" لسيدنى لوميت، أما الميلودراما فظهرت فى أفلام مثل "وجه فى الزحام" لإيليا كازان، و"ليالى رقصة البوجى" لبول توماس أندرسون. وهناك مخرجون آخرون اتخذوا المعالجة الألطف من خلال كوميديا الموقف. مثل فيلم سيدنى بولاك "توتسى"، أو "نشرة الأخبار" لجيمس بروكس، و"وردة القاهرة القرمزية" لوودى ألين. إن هذه

الأفلام جميعها - التى قد تحتوى على الكثير أو القليل من الانتقاد لمسألة الشهرة - تعالج هذه المسألة وقيمها، وهذه القيم تتراوح بين القيم الاجتماعية والسياسية والأخلاقية، وجميعها يصور الازدواجية بين الشهرة والقيم النرجسية، أو بينها وبين القيم الإنسانية وإيثار الغير.

وأفلام مارى هارون تختلف عن الأفلام السابق ذكرها فى جانب مهم، فشخصياتها ليست من المشاهير، وإنما شخصيات نرجسية تتوحد مع أحد المشاهير، إنهم يريدون ويحتاجون إلى الدقائق الخمس عشرة من الشهرة(*). وأعمال مارى هارون تستكشف ذلك الهاجس اليائس حول الدقائق الخمس عشرة. وبهذا المعنى فإن شخصياتها جزء من ظاهرة جديدة، على الأقل هى جديدة منذ أن كتب كريستوفر لاش عن "ثقافة النرجسية" (١٩٧٩)، وهذه الثقافة هى التى رفعت من قدر الموسيقى الشائعة ونجومها، والفنون الشائعة ونجومها، والأزياء ونجومها، وجعلت منهم أيقونات، والنتيجة الآن هى تليفزيون الواقع وبرنامجه الأشهر "معبود الجماهير الأمريكية". إن تلك هى المنطقة من الثقافة التى تحتلها شخصيات مارى هارون، إنهم مهووسون بأن يصبحوا شيئًا مشهورًا، والحياة الداخلية لهذه الشخصيات تتصادم مع واقعهم الخارجى، وموهبتهم الكبرى هى الرغبة الجارفة بداخلهم، وهنا ينصهرون فى المظهر السطحى لشخصية مشهورة، وتجد مارى هارون الأرضية المشتركة بين شخصياتها والمشاهير فى التفاهة والابتذال.

وسواء كان هذا الفهم يجعل هارون ساخرة من المشاهير، أو أنها مجرد مراقبة مهتمة بهذا الموضوع، فإنها تبدو قادرة على أن تأخذنا إلى الاحتياج الداخلى للشخصية تجاه الشهرة، والمرض الذى ينشأ عن التصادم بين الحاجة الداخلية والواقع الخارجى. وبالنسبة إليها فإن ذهب الشهرة يتلألأ على نحو ثمين لكنه فى الوقت نفسه

(*) تعبير أمريكى يقصد به أن أى شخص يصبح مشهورًا إذا ظهر لمدة خمس عشرة دقيقة على شاشة التليفزيون، حتى لو كان قاتلاً - المترجم.

بريق زائف، إنه ذهب المغفلين، وتلك هى مأساة شخصياتها، فمحاولاتهم تؤدى فقط إلى اليأس والدمار. وإذا كانت مارى هارون قادرة بالفعل على أن تخلق فينا المشاعر تجاه هذه الشخصيات المنفرة، فإن ذلك يؤكد موهبتها ككاتبة ومخرجة.

ولكى نفهم الفكرة الإخراجية عند مارى هارون، فإن من المهم أن ندرس أعمالها فى سياق المخرجات الأمريكيات فى نهاية القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين. ولقد سبق لنا دراسة أعمال مارجريتا فون تروتا وكاترين برياه، وكلاهما مخرجتان سياسيتان لأن موضوعهما هو عن المرأة فى عالم الرجال. وفون تروتا تركز على حياة الشخصيات، بينما تركز برياه على الحياة الداخلية التى تعبر عن نفسها فى السلوك الجنسى. لكن هارون أكثر أمريكية (برغم أنها كندية) فى تركيزها على البعد النفسى. إنها لا تهتم بالحرب بين الرجال والنساء، ولا بالفوارق الطبقية، لكن ما يهمها هو الفرق بين من لا يملكون ومن يملكون: من يملكون هم المشاهير من نوعية آندى وارهول، ومن لا يملكون هم من نوعية فاليرى سولاناس فى المجتمع.

ومن بين المخرجات اللاتى تعملن اليوم فى أمريكا أليسون آندرز التى تركز على النساء اللاتى تردن شق طريق لهن فى عالم الرجال فى فيلم "غاز وطعام وإقامة"، أما آمى هيكرلينج فتدرس عالم عارضات الأزياء اللاتى تنتقلن إلى هذا العالم بسرعة انطلاقًا من المدارس الثانوية فى فيلم "بلا دليل"، بينما تهتم مو أوجرودنيك بالجنس عند المراهقين فى فيلم "طازج"، وتهتم بيتى جينكينز بالأمراض النفسية للنساء وارتباطها بالعلاقة بين الرجال والنساء فى فيلم "الوحش"، وتهتم ميرا ناير بالاحتفاء بجذورها الهندية فى "زفاف مونسوون"، وتهتم الشقيقتان سبريتشر باستكشاف الضجر فى عالم ما بعد الحادى عشر من سبتمبر فى فيلم "ثلاث عشرة محادثة حول شىء واحد". إن المنظور فى كل هذه الأفلام معاصر ونسوى، أما كيف تختلف مارى هارون عن هؤلاء المخرجات فيكمن أساسًا فى اختيارها للنمط الفيلمى، ففيلم "أنا أطلقت الرصاص على آندى وارهول" دراما تسجيلية، أما "سايكو أمريكى" فهو حكاية خيالية أخلاقية أو ما يسمى "هايبردراما". (لدراسة هذا المصطلح انظر الكتاب الذى اشتركت فى كتابته مع

بات كوبر "كتابة الفيلم القصير"، الطبعة الثالثة، دار نشر فوكال، ٢٠٠٣). إن الدراما التسجيلية والهايبردراما نمطان يتيحان لصانع الفيلم أن يعلن صوته. (انظر الفصلين تحت عنوان "مركزية ما بعد الأنماط" و"صعود الصوت" فى كتابى "الكتابة العولمية للسيناريو"، دار نشر فوكال، ٢٠٠١). وهذه الأنماط التى تتيح صوت صانع الفيلم تتطلب من المخرج أن يخلق مسافة بيننا وبين الشخصيات، وهنا تكمن المخاطرة فى هذه الأنماط، فإذا كانت تعلن عن صوت المخرج، فأنها لا تدعونا للتوحد مع الشخصيات. لذلك فإننا نراقب فاليرى سولاناس فى فيلم "أنا أطلقت الرصاص على آندى وارهول"، وباتريك بيتمان فى "سايكو أمريكى"، لكننا لا نتوحد معهما، بل إننا لا نهتم بهما على الإطلاق. لقد استطاعت المخرجة بيتى جينكينز فى فيلمها "الوحش" -- باستخدام البناء الميلودرامى -- أن تجعلنا نتوحد مع شخصية إيلين ونهتم بها، رغم أنها سفاحة، كما فعلت المخرجة أليسون أنديرز مع شخصية الابنة الصغرى فى فيلم "غاز وطعام وإقامة"، أو المخرجة آمى هيكرلينج مع شخصية إيما فى فيلم كوميديا الموقف "بلا دليل".

ولكى تعوض هارون افتقاد التوحد، فقد كان عليها أن تستخدم استراتيجيات تعويضية تقوى تجربة التعايش فى أفلامها، وهذه الاستراتيجيات تتضمن استخدام المفارقة الساخرة والفكاهة فيما يتعلق بشخصياتها، ومحيطها الذى يغذى فى هذه الشخصيات نزعتها النرجسية. ومن الاستراتيجيات الأخرى أن يكون هناك إحساس قوى بالزمان والمكان، ففى فيلم "أنا أطلقت الرصاص على آندى وارهول" تجسد نيويورك الستينيات، بكل ما فيها من نزعات اللذة المدمرة، شخصية من شخصيات الفيلم، تماماً مثل نيويورك الثمانينات فى "سايكو أمريكى"، بكل ما فيها من بهاء أجوف يتعلق بأرستقراطية غابرة. وفى النهاية فإن هارون تتبنى أسلوباً مميزاً قوياً، ويتماشى مع النمط الفيلمى الذى اختارته.

والدراما التسجيلية هى فيلم روائى يبدو كأنه فيلم تسجيلى، فهناك مكان أو شخصية أو قضية يتم تأليفها حول فكرة عن مكان أو شخصية أو قضية، وهذا التأليف قد يقف إلى صف ما يقوم الفنان بتصويره أو يقف ضده، والشخصية الموجودة فى

مركز السرد هى الوسيلة التى تستخدم لعرض هذا الموقف. إن فيلم "أنا أطلقت الرصاص على آندى وارهول" يوحى بأن شخصًا مشهورًا جذب اهتمام فتاة من الواضح أنها مهمشة تمامًا بسبب تاريخ عائلتها وبسبب القيم الاجتماعية، وبالنسبة إلى هذه الفتاة، فاليرى سولاناس، فإن الشخص المشهور يبدو جذابًا وطاغية فى وقت واحد، إنها تريده لكنها خائفة منه، وفى النهاية تقودها البارانويا إلى الاقتراب من الشخص المشهور الذى كانت تسعى إليه بكل ما تملك، وسوف تشتهر إلى الأبد بأنها المرأة التى أطلقت الرصاص على آندى وارهول. إن مارى هارون تستخدم قالب قصة الدراما التسجيلية لكى تدين ثقافة الشهرة وجذورها المسببة لها، ثقافة النرجسية.

والقضية مشابهة فى فيلم "سايكو أمريكى"، لكن القضية هذه المرة هى خواء ثقافة النرجسية، إن باتريك بيتمان خريج هارفارد، وهو نائب رئيس شركة تعمل فى السوق، وهو ناجح بمعايير المجتمع، لكنه خاوٍ بداخله، وكلما تزايدت احتياجاته النرجسية فإنه يملأ هذا الخواء بالكراهية، وبحياة داخلية مليئة بالقتل، تفصله تمامًا عن العالم الحقيقى أو العالم الخارجى. والمغزى الأخلاقى من القصة هو أن ثقافة النرجسية خاوية بالداخل لكنها تبدو عظيمة من الخارج. وبالنسبة إلى مارى هارون، فإن تلك ثقافة تدميرية، وهى تختار القصة الخيالية الأخلاقية لكى تصوغ حكايتها التحذيرية (التى تحذر من مثل هذه الثقافة). ومن الملاحظ أنه تم عرض فيلم "سايكو أمريكى" فى نفس العام الذى عُرض فيه فيلم ستانلى كوبريك "عيون مغلقة على اتساعها" بحكايته الخيالية التحذيرية، والفرق بينهما هو أن معالجة كوبريك تبدو لطيفة ومهذبة بالمقارنة مع الكابوس الذى صنعته مارى هارون، ومع ذلك فإن الفيلمين يحذران من مخاطر الثقافة النرجسية.

وقبل أن أنتقل إلى وصف المقتطفات التى سوف أستخدمها لتصوير الفكرة الإخراجية عند مارى هارون، فلنتأمل الاستراتيجيات التى استخدمتها هارون لكى تزرع هذه الفكرة الإخراجية فى السرد، وهذه الاستراتيجيات سوف تضع المناقشة التالية فى سياقها. فلو كانت الفكرة الإخراجية تتطلب رابطة بين الشهرة والتفاهة،

فإنه يجب على هارون أن تجعل كلاً منهما شيئًا جذابًا ومنفرًا فى وقت واحد، وبكلمات أخرى فإنه يجب أن تزرع فى الشخصية المشهورة صفة سحرية وصفة شديدة العادية والتفاهة معًا. وفى التفاهة توجد رغبة يائسة فى الإقرار بالشهرة مما يجعل من الشخصية شيئًا مثيرًا للشفقة والرثاء. ولكى تحقق هارون ذلك فإنها اتخذت معالجة فيها مفارقة تجاه الشخصية والمكان فى فيلميها. فنيويورك بشكل خاص تبدو مثيرة وباهتة وقاسية معًا فى فيلم "أنا أطلقت الرصاص على آندى وارهول"، أما فى "سايكو أمريكى"، فإن المكان يحتشد بقوة الفولاذ وسطحيته فى آن، وهى السمة جميلة المظهر (وليس الجوهر) الموجودة فى مركز النزعة الاستهلاكية النرجسية، وهى تجسد أيضا البرودة الشديدة التى تجعل من نيويورك مكانًا خطرًا على سكانها.

وبالمثل فإن معالجتها للشخصية يتضمن شخصيات سلبية وإيجابية معًا، والشخصيات السلبية تحتل موقع المشاهير فى فيلم "أنا أطلقت الرصاص على آندى وارهول"، إنهم هؤلاء الذين يقيمون فى "المصنع" (وهذا اسم ورشة عمل آندى وارهول) الذى أقامه آندى وارهول والطفيليون الذين تعلقوا بأهدابه، وهناك شخصية سلبية أخرى هى موريس جيرودياس ناشر الأعمال الفنية البورنوجرافية، أما الشخصيات الإيجابية فهى النساء الشاذات جنسيًا المحيطات بفاليرى سولاناس، بمن فيهن كاندى دارلينج متحولة الجنس. إن رغبتهن فى اعتراف المجتمع بهن، ووضعهن الهامشى، تجعلهن فى المكان المناقض للمشاهير والذين يريدون أن يكونوا مشاهير، وفاليرى نفسها هى الراوى والشاهد على كلا الجانبين، إنها تقدم المدخل الأساسى لعالم المشاهير فى نيويورك الستينيات.

وفى هذا العالم الذى ينقسم بين المشاهير وغير المشاهير، تكون القاعدة هى السلوك المتطرف، كما يتجسد فى "سايكو أمريكى"، إن السلوك يزداد تطرفًا خلال الفيلم، ليعاد دائمًا تحديد الخط الفاصل بين الشهرة وعدم الشهرة. وعندما يظهر باتريك بيتمان لأول مرة، فإنه يمكن اعتباره مشهورًا، إن لديه وظيفة، ومالاً، وملابس، وموقفًا يوحى بالنجاح والشهرة. لكن شيئًا بسيطًا - مثل أن تكون لزملائه بطاقات تعريف أكثر أناقة - يمكن أن يدفعه إلى عالم غير المشاهير. وفى هذا الفيلم لا توجد

مجموعات مثيرة للتعاطف، حتى إن الشخصيات يمكن تقسيمها إلى مجموعة كريهة ومجموعة أكثر إثارة للكراهية، والعاهرة التى يستخدمها باتريك هى الوحيدة التى تستدعى القليل من التعاطف. ورغم أن باتريك نفسه يقوم بدور الراوى، فإن سكرتيرته جين هى التى تعطى الفيلم أساسه العاطفى، ففى هشاشتها وبإحساسها بوجود بوصلة أخلاقية بداخلها، فإنها تختلف عن كل الشخصيات فى الحكاية، وهى الشخصية التى تدعونا للوقوف إلى صفها وليس إلى صف باتريك. وفى ضوء الرابطة بين الشهرة والتفاهة، فإن كل الشخصيات التى تحيط بباتريك (وتشمل أيضا الخطيبة، والعشيقة) هى شخصيات تافهة بقدر وضعها الذى قد يجعلها مشهورة أيضًا، لكنه وضع له شروطه، فكل من هذه الشخصيات يعى هشاشة هذا الوضع، وأنه وضع يمكن سحبه منهم فى أى لحظة ولأى سبب.

إن الشهرة والتفاهة هى فى مكان القلب من شخصيات فيلم "أنا أطلقت الرصاص على آندى وارهول" وفيلم "سايكو أمريكى"، وفى كل من الفيلمين يصبح المكان (نيويورك) شخصية فعالة تغذى الرغبة فى أن يكون المرء مشهورًا، أو يراه الآخرون باعتباره مشهورًا، فعندما لا تكون مشهورًا فإن هذا يعنى أنه لا أحد يراك على الإطلاق، وبهذا المعنى فإن نيويورك تعمل كمجاز، كأنها بُرْج جغرافى شديد الارتفاع يمثل الشهرة.

وأخيرًا فإن النمط الفيلمى الذى يسمح بوجود صوت المخرج، والذى اختارته مارى هارون، يجب أن يمتزج بمعالجتها للشخصية والحدث السردى، وتلك المعالجة تتأرجح بين الجدية والسخرية، داخل الشخصية وخارجها، والنتيجة هى خلق إطار ساخر تنتقل هارون بداخله فى حرية بين الوقوف مع الشخصية أو تأملها من بعيد، وهذا الإطار يتيح لها أن تكون ساخرة بلطف أو بقسوة من عالم المشاهير فى نيويورك ومن المحيطين بآندى وارهول فى فيلم "أنا أطلقت الرصاص على آندى وارهول"، أو ساخرة من العالم النرجسى الضحل حول الوفرة التى يعيش فيها باتريك بيتمان فى نيويورك فى فيلم "سايكو أمريكى". ومن أجل مناقشتنا لهذين الفيلمين، فإننى أقترح أن نستخدم البداية والنهاية من كل من الفيلمين، كقاعدة لاستكشافنا الفكرة الإخراجية عند مارى هارون.

أنا أطلقت الرصاص على آندى وارهول (١٩٩٥)

يبدأ فيلم "أنا أطلقت الرصاص على آندى وارهول" بإطلاق الرصاص على آندى وارهول" (جاريد هاريس) فى أواخر الستينيات، ثم ينتقل الفيلم إلى الماضى ليحكى لنا قصة فاليرى سولاناس (ليلى تيلور) التى أطلقت الرصاص. إن الفلاش باك يوضع فى إطار دراسة الحالة من خلال طبيب نفسى يقوم بدور الراوى، وفى النهاية سوف تصبح فاليرى نفسها هى الراوية الرئيسية. وبأسلوب الدراما التسجيلية، يمزج الجزء الأول من الفيلم بين أفلام الفيديو المنزلية لفاليرى، ومقابلة مصورة بأسلوب السينما التسجيلية مع فاليرى التى تقرأ بيانًا بعنوان "حثالة". إن هذا الجزء الأول يركز على حقائق تاريخها الجنسى: حقيقة أن أباها أساء استخدامها جنسيًا، وحقيقة إعلانها عن ميلها إلى النساء، وحقيقة أنها جعلت رسالتها أن تكون عدوانية تجاه الرجال ورافضة لهم، وحقيقة أنها موّلت تعليمها فى الكلية من خلال بيع جسدها.

وبعد أن أكملت فاليرى دراستها فى علم النفس فى ماريلاند، انتقلت إلى نيويورك، وهنا يحقق الفيلم التوازن، إنها الستينيات، ونيويورك جذابة وطاردة فى الوقت نفسه، وتنضم فاليرى إلى جماعة من النساء الشاذات والمتحولات جنسيًا، إنها تشق طريقها ببيع جسدها وبكل وسائل الاستجداء، وتعتقد فى نفسها أنها كاتبة، وتكتب فى البداية بيانًا بعنوان "حثالة"، ثم مسرحية بعنوان "إرفع مؤخرتك"، وكلاهما كان ضد الرجال على نحو شديد القسوة.

إن حياة فاليرى تتسم بالحيوية لكنها هامشية، ومن خلال محاولاتها تقابل موريس جيرودياس (لوتير بلاتو) ناشر الأعمال البورنوجرافية، كما تقابل كاندى دارلينج (ستيفن دورف) المتحولة جنسيًا التى بدأت فى التمثيل فى أفلام آندى وارهول. إن فاليرى تشعر بالثقة من أن وارهول سوف ينتج مسرحيتها، لكنه لا يفعل. وعندما يعرض عليها جيرودياس عقدًا حول كتاب فإنها تقبل، لكنها تبدأ على الفور فى التمزق النفسى، عندما تصبح مصابة بعقدة العظمة والاضطهاد (البارانويا)، كما تصبح خطرة على الرجال المهمين فى حياتها: جيرودياس ووارهول، وعندما يقصيها الطفيليون

المحيطون بوارهول فإنها تلقى عليه اللوم وتطلق عليه الرصاص. إن هذا الوصف المختصر لا يفى بالتجسيد الرائع الذى قامت به مارى هارون فى التصوير الجنسى والنفسى لامرأة مهمشة، والتصوير شديد الحيوية للمجموعة الغريبة التى أنشأها وارهول لتكون نافذته أمام العالم، وأطلق عليها اسم "المصنع"، بالإضافة إلى تصوير نيويورك التى جعلت هذه المجموعة مشهورة.

يبدأ الفيلم بفاليرى سولاناس وهى تطلق الرصاص على آندى وارهول، لكن السلاح أصبح الآن فارغا من الطلقات، ويقترح عليها أحد زملاء وارهول أن ترحل. ويراها أبوها على شاشة التليفزيون مقبوضة عليها، وهى تدعى أن سبب إطلاق الرصاص معقد، وتطلب من المذيع قراءة بيانها حتى يصبح السبب مفهومًا. وتُجرَى مقابلة أخرى مع أحد أعوان وارهول حول سبب إطلاق الرصاص، ثم يركز المشهد التالى على استجواب فاليرى بواسطة الشرطة، ثم نرى التاريخ الشخصى لفاليرى حتى ذهابها إلى نيويورك بعد إتمام دراستها فى الكلية، وهو التاريخ الذى يصفه الطبيب النفسى للسجن.

أما نهاية الفيلم فتصور سلسلة من المشاهد القصيرة السريعة. إن كاندى دارلينج، وجيريميا (دانى مورجينستيرن) صديق فاليرى، يشاهدان مع فاليرى مسابقة ملكة جمال أمريكا ويعلقون عليها، والمشهد التالى مقابلة تليفزيونية مع فاليرى (تذكَّر أن فاليرى قد استحقت أن تكون مشهورة). وتخفق تمامًا هذه المقابلة التى أعدها جيريميا، حيث ينظر ضيف يمينى إلى فاليرى باحتقار لمظهرها الشاذ جنسيًا وآرائها السياسية الراديكالية، إنه يستدرجها حتى تهاجمه بعنف وتغادر الاستوديو، وبعدها تضرب جيريميا وكاندى، ثم تهدد جيروديا س وستيفى (مارثا بليمبتون) بمسدس، إن ستيفى يلقيها خارجًا، ثم تزور مكتب جيروديا س وتخبر السكرتيرة أنها سوف تقتله فى المرة الثانية التى سوف تراه فيها، وتنتظر وارهول فى الشارع بالقرب من "المصنع"، وتلحق به فى المصعد وتدخل شقته، ويتلقى هو مكالمة ويتجاهلها، فتُخرج سلاحها وتطلق الرصاص عليه وعلى زميل له. وعندما تترك المكان تخبر شرطيًا أنها مطلوبة،

وأنها أطلقت الرصاص على آندى وارهول. والمشهد التالى يوضح وارهول وفاليرى وهما فى المستشفى، وتوضح الخاتمة مصير كاندى دارلينج، وآندى وارهول، وفاليرى سولاناس. وينتهى الفيلم ببيان من فاليرى عن الحاجة إلى التكاثر والأجيال القادمة.

"سايكو أمريكى" (٢٠٠٠)

يبدأ فيلم "سايكو أمريكى" بوجبة أنيقة فى مطعم أنيق، ويتم تصوير إعداد الطعام، ووصوله إلى المائدة، والتهامه. إن هذه الإعدادات أنيقة وجميلة لكنها تتضمن عنفًا على نحو ما، وكذلك يبدو التهام الطعام. إن باتريك بيتمان (كريستيان بيل) وزملاءه يتمتعون بالأناقة لكنهم يتسمون أيضًا بالعدوانية. إنهم يتحدثون، وتصبح المحادثة أكثر تعقيدًا لكنها لا تسير فى أى طريق، ونحن واعون خاصة بالعدوانية التى يوجهها أحدهم إلى الآخر، ثم يذهبون إلى نادٍ باهظ التكاليف، حيث نرى الشخصية الرئيسية بيتمان سليط اللسان مع ساقية البار، لكنها لا تستجيب له. هل كانت تلك المحادثة متخيلة؟ يبدو أنها كذلك.

إن باتريك يقوم بدور الراوى، ويقدم لنا معلومات سطحية، بما فى ذلك معلومات عن عمره. إننا نراه وهو يستعد للذهاب إلى العمل (طقوس الصباح: التمرينات الرياضية، وحلاقة الذقن، والاستحمام). إن كل شىء فيه سطحى، وسوف نراه لاحقًا فى العمل سطحيًا على نحو واضح. إنه يتولى منصب نائب الرئيس لشركة بيرس آند بيرس التى تعمل فى مجال دمج الشركات والاستحواذ عليها. إن سكرتيرته تتملقه، ومن الواضح أنه هو الذى يريدها أن تفعل ذلك، لكن باتريك لا يبدى اهتمامًا بها.

سوف نعلم أن لباتريك خطيبة هى إيفيلين (ريز ويذرسبون)، وعشيقة كانت خطيبته أيام دراسته فى الكلية، وهى كورتنى (سامانثا ماثيس). سوف نعلم أيضًا أن باتريك يستطيع التحدث والاسترسال فى الحديث (عن اهتمامات اجتماعية وليست مادية) مع زملائه، لكنه فى الواقع العملى شخص زائف. إنه يشعر أنه "مجرد غير موجود"،

وأن حياته اليومية من يوم إلى آخــر ليســت على خــط مستقيم مع حياته الداخلية، التى تحتشد بمشاعر العدوانية والاحتياج (إنه يرى نفسه باعتباره نجمًا اجتماعيًا وفحلاً جنسيًا)، ولكن فى العالم الخارجي يكون زملاؤه أكثر فاعلية وضراوة.

وعلى رأس مجموعة أقرانه يوجد بول ألين (جاريد ليتو) الذى يكاد ألا يشعر بوجود باتريك، فهو يتعامل معه على أنه شخص آخر، زميل آخر يرتدى الملابس والنظارات نفسها ويذهب إلى الحلاق نفسه. وتحدث الأزمة داخل باتريك فى اجتماع عندما يبرز بطاقة عمله لكى يوضح مكانته لأقرانه، فيقوم ديفيد باتين (بيل سيدج) وتيموثى برايس (جوستيس ثيرو) بإبراز بطاقتيهما مما يمثل صفعة لباتريك، وتأتى الصفعة الأخيرة له عندما يتضح تفوق بطاقة بول ألين. لقد عرف باتريك مكانه، وكانت واقعة بطاقة العمل هى معركة ووترلو بالنسبة له (والتى انهزم فيها هزيمة ساحقة). وبدءًا من هذه النقطة، يبدأ باتريك فى التداعى والتحطم، إنه منسحق، ويهتم توازن الفيلم بعواقب تلك الحادثة.

ما يحدث بعد ذلك هو انحدار باتريك إلى نوع من الغضب المجنون، إنه فى البداية يقابل شخصًا مشردًا بلا مأوى، يعطف عليه باتريك لينتهى بقتله، ويعقُب هذا القتل مقابلة مع ألين، إنهما يرتبان لتناول العشاء، لكن لايزال ألين يخطئ فى التعرف على شخصية باتريك. وفى وقت لاحق، وفى شقة ألين، سوف يقوم باتريك بقتله بفأس ويتخلص من الجثة بعد تقطيعها. إن باتريك يقابل بين الحين والآخر المفتش ديفيد كيمبول (ويليم دافو) الذى يبحث فى اختفاء ألين، وهدف هذه المشاهد هو ممارسة الضغط على باتريك بسبب أفعاله القاتلة. وتتزايد شهية باتريك الجنسية، وينتقل بين عشيقته والعاهرات، وتبدو خطيبته كثيرة الطلبات وغير محبة له، مما يزيد من امتعاضه منها. وعندما يرتب باتريك لقاء فى الليل مع عاهرتين، فإن الليلة تنتهى بقتله إحداهما بمنشار كهربائى. إن شهوته إلى الدم تتزايد، فيقتل عددًا من الموظفين الصغار فى عمله، ويحاول أن ينام مع سكرتيرته لكنه لا ينجح فى معاشرتها ويدعها تذهب،

وينفصل عن خطيبته، ويعترف لمحاميه بجرائم القتل التى ارتكبها. لقد حملت شهوة الدم والاضطراب الداخلى لدى باتريك، حملته إلى نقطة الانهيار، فهو الآن فى حالة انهيار عاطفى. وعندما يخبر سكرتيرته أنه لن يستطيع الذهاب إلى المكتب فى فترة ما بعد الظهيرة من ذلك اليوم، تقول له إن زملاءه ينتظرونه للذهاب إلى احتساء الشراب بعد العمل. إنه لا يعتقد أنه جاهز لذلك، لكنه يذهب. وفى الوقت نفسه، تبحث السكرتيرة فى درج مكتبه حيث تجد يومياته الشخصية، فتصيبها الصدمة من المشاهد العنيفة التى تحتويها.

وفى نادى هارى يقابل باتريك زملاءه، إنه يبدو قلقًا مشتتًا، وهم مشغولون بالحجز فى مطعم من أجل تناول العشاء. وعندما يرى باتريك محاميه، يقترب منه باتريك، لكن المحامى يخطئ التعرف عليه ويتعامل معه على أنه ديفيد فان باتين، فهو أيضًا أحد عملائه. إن باتريك يسأل محاميه عن شعوره بعد المكالمة التى اعترف له فيها بالقتل، فيجيب المحامى أنه شعر بالتسلية. ويحاول باتريك أن يصحح هويته التى أخطأها المحامى، ويؤكد اقترافه لجرائم القتل، لكن المحامى يخبره أن الأمر لم يعد مضحكًا، وعندما يصر باتريك يخبره المحامى أن ما يقوله غير صحيح لأنه تناول العشاء مع ألين مرتين فى لندن منذ عشرة أيام فقط بعد أن قال باتريك أنه قد قتله، وهنا لا يبدى باتريك أى رد فعل.

وعندما يعود باتريك للانضمام لأصدقائه، يكون من الواضح أنه قد تضاءل تمامًا، وينتهى الفيلم بالمونولوج الداخلى المحتقِر للذات داخل شخصية باتريك، ويحكى المونولوج أنه لم تعد هناك حواجز لاجتيازها، كما يحكى عن ألمه الحاد الدائم الذى لا ينتهى، بينما لا يجد من يعاقبه. إنه اعتراف لا يعنى شيئًا، فمن الواضح أن جرائم القتل لم تكن إلا خيالاتٍ وأوهامًا، وأن حياة باتريك بيتمان خاوية إن لم يصبح مشهورًا بسبب ذلك العنف الوهمى البالغ الذى ارتكبه.

إن بداية فيلم "سايكو أمريكى" تقدم المكان، المطعم، حيث تصبح المكانة ومذاق الطعام أهم من القيم الإنسانية. وهنا تبدو الشخصيات متجسدة فى اختياراتها لقائمة الطعام والمطعم الذى سوف تتناول الطعام فيه، ثم تقوم الشخصية الرئيسية باتريك بيتمان بتقديم نفسها، وهو يفعل ذلك بأن يقدم لنا شقته وروتينه الصباحى الدقيق الذى يصقل به مظهره الخارجى. إنه يؤدى التمارين الرياضية، ويضع على بشرته سائل الحماية من الشمس الذى يتضمن قناعًا من الأعشاب والنعناع على الوجه. إن تركيز باتريك يكون على مستحضرات التجميل التى يستخدمها ذات الأسماء التجارية المشهورة، وكما يقول عن نفسه: "ليس هناك أنا الحقيقى، أنا ببساطة لست موجودًا".

إنه يصل مكتبه على إيقاعات أغنية "أنا أسير على ضوء الشمس"، وهنا أيضًا الصورة ليست إلا سطحًا بلا مادة حقيقية. إنه لا يعلِّق على عمله اليومى، وإنما على حجز المطعم ويلقى ببعض ملاحظات عن مظهر سكرتيرته. وعند تلك اللحظة، يكون مظهر السكرتيرة أهم من أى شىء آخر. وهكذا فإن بداية "سايكو أمريكى" تؤسس لأولويات الشخصية الرئيسية (إما أن تكون مشهورًا أو تكون لا شىء)، كما تؤسس لهشاشة الوضع الاجتماعى للمشاهير.

وتركز نهاية الفيلم على تداعى أوهام باتريك العنيفة، إنها حقيقية على الورق، كما تشهد سكرتيرته، ومع ذلك فإنها خيالات كما يشهد محاميه. ونادى هارى هو نادٍ تافه وعادى ومبتذل، وليس هناك بداخل زملاء باتريك أى مضمون أو محتوى، إنهم يظلون يشعرون بعدم الرضا لأنهم يريدون تناول العشاء أو على الأقل حجز أماكن فى المطعم للعشاء. وبمجرد أن يدرك باتريك أن غضبه القاتل ليس إلا أوهامًا، فإنه يتداعى ويتضاءل. وينتهى الفيلم بتعليقه، وتتحرك الكاميرا عليه، وتقترب أكثر وأكثر، بينما يعترف بأن اعترافه لا يعنى شيئًا، فهو لم يحصل حتى على شهرة القتلة والسفاحين، إنه عادى وتافه وفارغ ويعانى من الألم، لذلك فإنه لا يوجد تطهير درامى بالنسبة إلى هذه الشخصيات النرجسية.

تفسير النص

يمكن رؤية الشخص المشهور باعتباره سلطة، ويمكن تفسير الرغبة فى الشهرة على أنها رغبة فى السلطة. وبالنسبة لمارى هارون فإن العادية (أن يكون المرء عادياً وغير مشهور) لا تعنى حالة من فقدان السلطة، بل إنها تعتبر آندى وارهول والمحيطين به - بما فى ذلك وسائل الإعلام - عاديين وتافهين، وأيقونات فارغة خلقت أساطير معاصرة من الثروة المادية والشهرة، مجتمعة مع الفراغ الروحى. إن باتريك يستخدم الكلمة نفسها "الفراغ" لكى يصف نفسه فى "سايكو أمريكى". وبهذا المعنى فإن مارى هارون توجه نقدها الشديد للشهرة والتفاهة. إن شخصياتها شديدة الرغبة فى حياة أفضل، لكنهم يتصورون أن هذه الحياة الأفضل هى الشهرة لأنهم لا يعرفون شيئًا آخر. وكما ذكرتُ سابقًا فى هذا الفصل، فإن استخدام هارون للأنماط الفيلمية التى تتيح صوت صانع الفيلم، مثل الدراما التسجيلية فى "أنا أطلقت الرصاص على آندى وارهول"، والحكاية الخيالية فى "سايكو أمريكى"، هذا الاستخدام هو أهم قراراتها السردية.

والقرار الثانى الذى يساعدنا على أن نفهم تفسيرها هو اختيارها لتصوير التنافر بين الصوت الداخلى والفعل الخارجى. إن كلاً من فاليرى سولاناس وباتريك بيتمان يقوم برواية حكايته بنفسه، ويقوم بدور صوت الاعتراف الداخلى للسرد. على الجانب الآخر فإن تصرفات هاتين الشخصيتين تسير فى طريق التصرفات التى تزيدهم هامشية، نفسياً واجتماعياً. إن هذا لا يعنى أن مارى هارون تريد تصويرهما كفاشلَيْن وإنما باعتبارهما لا منتمين على الدوام. إنهما مثلنا فى مجتمع مهووس بالمشاهير، لا منتمون يبحثون عما يتخيلون أنهم يريدونه، وهارون هى المختلفة عنا لأنها ترى مجتمع المشاهير مجتمعاً فارغًا. إن العادية ووسائلها اللئيمة تنزع عن مجتمع المشاهير صفة الرومانسية، والفيلمان يوحيان بأنه ربما كانت سولاناس مثلما كان بيتمان على الأقل شخصيات ذات مشاعر على النقيض من الأحياء الموتى الذين يزورون "المصنع" (عالم آندى وارهول)، أو على النقيض من هؤلاء الذين يعيشون فى بهاء مطاعم نيويورك خلال الثمانينيات.

والاستراتيجية الثالثة التى تستخدمها مارى هارون فى تفسير النص هى إضافة التوابل الفكاهية إلى قصصها المأساوية. إن صحفيًا أجنبيًا يُجرى حوارًا مع الطفيليين فى عالم آندى وارهول، حول إطلاق الرصاص على وارهول. إن الملاحظات المشوبة بالسخرية من جانب الصحفى تعكس غروره، كما تعكس غيرة زملاء وارهول من شهرته، وقراءة سولاناس لبيانها يبدو عالى النبرة وملتهبًا إلى الدرجة التى يبدو فيها مضحكًا دون أن تقصد، وإجابات بيتمان على زملائه العنصريين والجنسيين تجعله يبدو كأنه آخر شخص أخلاقى فى نيويورك، وتعليقات ومحاولات بيتمان الحديث عن الأخلاق تبدو جميعًا مضحكة فى ضوء أن بيتمان هو داخل ذهنه قاتل للزنوج ولنواب الرئيس فى شركته.

وأخيرًا فإن الإحساس بالزمان والمكان مهم فى تفسير مارى هارون للنص، فلن تكون هناك شخصية فاليرى سولاناس بدون نيويورك المهووسة بالجنس والمخدرات خلال الستينات، ولن تكون هناك شخصية باتريك بيتمان بدون مفهوم وفلسفة "الجشع خيِّر" الذى ساد فى نيويورك خلال الثمانينات، حين كانت سوق الأسهم الصغيرة فى البورصة، والأسماء التجارية فى كل شىء من الصابون إلى الملابس، هى خلاصة النجاح. إن هارون تغزل إحساس الزمان والمكان داخل فيلمها، لكى تجسد النوازع الأساسية فى النفس البشرية على أنها الفردية الخالصة والغرق فى العمل والجنس، وهذا وحده هو ما يجعل الناس يشعرون بالسعادة. لقد انتعشت ثقافة النرجسية فى الستينات والثمانينيات، وكان ذلك ابتعادًا عن القيم الإيجابية بقدر الإمكان، وتلك هى العوالم التى عاش فيها فاليرى سولاناس وباتريك بيتمان.

إدارة الممثل

وضعت مارى هارون نفسها فى تحدٍ حقيقى أمام شخصيات أفلام "أنا أطلقت الرصاص على آندى وارهول" و"سايكو أمريكى"، فقد كان الهدف هو صنع شخصيات غريبة الأطوار وغير جذابة، ومع ذلك فإنها يجب أن تكون حيوية ومثيرة للاهتمام بما

يكفى بالنسبة إلى المنتج. وهنا يأتى دور اختيار الممثلين، ففى الفيلمين اختارت مارى هارون ممثلين شباب جيدين جداً، فقد اختارت فى فيلم "أنا أطلقت الرصاص على آندى وارهول" ليلى تيلور فى دور فاليرى سولاناس، وجاريد هاريس فى دور آندى وارهول، وإلى جوارهما أفضل الممثلين من نيويورك: مارثا بليمبتون، وستيفن دورف، ولوتير بلاتو، وجيل هانسى، وجميعهم شخصيات جذابة (تملك الكاريزما). وفى فيلم "سايكو أمريكى" قامت باختيار الممثلين بنفس الطريقة، فقد أحاطت كريستيان بيل بكل من ريز ويذرسبون، وسامانثا ماتيس، وكلوى سيفنى، وجاريد ليتو، وجوش لوكاس، وويليم دافو، ومرة أخرى كانت جاذبية الشخصية هى العنصر الأهم. وكان الاختيار بسبب المظهر، ونطاق الأداء، والحيوية، ودائمًا بسبب الحضور.

وعندما تعمل مارى هارون مع ممثليها فإنها تطلب منهم الحد الأقصى، فكل من سولاناس وبيتمان يجب أن يكون شخصية غريبة، شاذة الأطوار، من الصعب التعامل معها، وتقوم دائمًا بعملها فى الخفاء. إن هذه السمة تعطى الشخصية سمات التغريب والابتعاد. وانطلاقًا من هذه النقطة، كانت هارون تشجع الحيوية، فشخصية مثل سولاناس دائمة الحركة، إنها تطلق الكلمات من فمها كالرصاص، وسواء كانت عدوانية أو قلقة فإن ذلك يتم التعبير عنه بالحركة الجسمانية، ومع ذلك فإن سولاناس تنطق الكلمات بفتور على العكس من الكلمات ذاتها، مما يعكس صراعها الداخلى، كما أن فقدان العاطفة فى حديثها يتضمن انفصالها عن العالم المحيط بها.

ولكى يلعب شخصية باتريك بيتمان، فقد كان على كريستيان بيل أن يتحرك بين انغماس الشخصية فى ذاته من جهة وعدوانيته من جهة أخرى. إن بيتمان يراقب نفسه فى المرآة بينما يقوم بممارسة الحب مع امرأة، إنه يعشق جسده هو لا جسدها، والقيم الداخلية للشخصية هى الغرور، ومراقبة الآخرين وهم يراقبونه. أنه لا يهتم بأى شخص آخر غير ذاته، وهذا هو جوهر مشكلة الشخصية. إنه يحتقر الآخرين. وتصنع هارون تجاوراً بين الشخصيات الرئيسية والعالم الشبيه بالمسرح الذى يحيط بهم. وفى فيلم "أنا أطلقت الرصاص على آندى وارهول" بدت شخصية كاندى دارلينج وشخصيات أعوان ومساعدى وارهول فى غاية الزيف، إنهم متكلفون يتصعلكون حول وارهول على

أمل أن يرفعهم إلى مستوى المشاهير الذى سوف يميزهم عن الناس فى الزحام. وفى فيلم "سايكو أمريكى" فإن كلاً من أقران بيتمان يبدو فى منتهى العدوانية وازدراء بقية البشر. إن هذه النزعة المسرحية تحيط بالشخصيات الرئيسية، وتتحداهم أن يندمجوا معها لو استطاعوا. وفى الحالتين فإن حدة هذه الشخصيات الرئيسية تنبع من عجزها عن أن تكون مقبولة من المتكلفين الأدعياء الذين يعيشون بالقرب من المشاهير أكثر من الشخصيات الرئيسية.

توجيه الكاميرا

إذا كانت الفكرة الإخراجية هى الربط بين الشهرة والتفاهة، فكيف قامت مارى هارون بتكوين لقطاتها، وبناء صورها لكى تدعم هذه الفكرة؟ إن أول العناصر البصرية الملحوظة لتلك الفكرة هى بداية كل فيلم من فيلميها. إن إنسانية شخصياتها غائبة على نحو واضح فى بداية فيلم "سايكو أمريكى"، بل إننا نرى سلسلة من اللقطات المقربة لشرائح صدور البط محاطة بالتوت، ثم تأتى مجموعة من اللقطات المقربة لطعام تم إعداده على نحو جميل. إن الكاميرا تنظر من أعلى تجاه هذه الأطباق، والقطع يجعل المشهد عدوانيًا بدلاً من أن يكون جماليًا. وهناك لقطات متوسطة من خارج السياق cutaway للجرسونات يرددون اسم الطبق الغريب الخاص باليوم، وهذه اللقطات من وجهة نظر الزبون الذى يدفع الثمن، ويبدو كأنه يزدرى هؤلاء الجرسونات. إن الصور تصنع مسافة بيننا وبين الناس، وتركز على جماليات عدوانية مبتورة، وتلك هى رؤية هارون لثقافة الاستهلاك.

ورغم أن فيلم "أنا أطلقت الرصاص على آندى وارهول" يبدأ بإطلاق الرصاص على آندى وارهول، فإن المشهد يخلو من المسحة الإنسانية، فبدلاً من الاستمرارية فى السرد، ووجود علاقة السبب والنتيجة، فإن هناك لقطات لمجموعة "المصنع"، وأحذية الكاوبوى الخاصة بآندى وارهول الجريح، ونرى فاليرى فى لقطة متوسطة والسلاح فى يدها، ثم مغادرتها المكان بعد أن استنفدت كل طلقات الرصاص من مسدسها.

إنه مشهد يعبر عن نتيجة لأحداث وقعت بالفعل أكثر من كونه المشهد الذى يوضح هذه الأحداث، والنتيجة شعور بالتوتر وعدم الاستقرار بسبب التفاصيل القافزة. ثم تأتى شذرات من حياة فاليرى، لقطات فيديو منزلية، ولقطات مقابلات بالأبيض والأسود، ومشاهد معدة تصور فاليرى فى الجامعة كطالبة مجتهدة لكنها تعرضت للإساءة الجنسية. ورغم إعلانها أنها شاذة، فإنها يمكن أن تمارس الجنس مع الرجال إذا اضطرت إلى ذلك، وهكذا فإن مفهوم الجنس عند فاليرى كعملة متداولة يتأسس سريعًا، مثلما تتأسس كراهيتها للرجال، والقطع القافز والكاميرا المتحركة يعطيان المشهد إحساسًا بأننا نراقب ما نراه أكثر من أن نتعاطف معه.

فى هذه المشاهد من بداية الفيلمين، تتلاءم العناصر البصرية مع فكرة الشهرة والتفاهة على نحو مميز، فباروكة آندى وارهول الشقراء تستحق لقطة مقربة، بينما لا يستحقها جسده الجريح. ورد فعل فاليرى تجاه الرجال، وغضبها، يستحقان لقطة متوسطة من أعلى، كما فى رغبتها الفاسقة فى أجهزة الجنس الصناعية خلال فترة الكلية، كما أن إطلاق الرصاص على آندى وارهول لا يستحق حركة الكاميرا لتقترب منه. وبالمثل فإننا فى "سايكو أمريكى" لا نتحرك إلى لقطة مقربة لباتريك بيتمان إلا عندما يصبح الدهان على شعره وقناع مستحضرات التجميل على وجهه. وفى مشهد لاحق، عندما نرى باتريك مع خطيبته فى سيارة، فإن اللقطة تكون متوسطة، بل إن باتريك لا يتم تقديمه لنا فى اللقطات الافتتاحية للفيلم، فقد كان التركيز على الطعام فى المطعم. كما يبدو أن هارون تتبنى شبه معالجة موسيقية لهذه البدايات من الفيلم، فالتفاصيل تتقاطع مع تفاصيل أخرى على نحو إيقاعى، وتتخلق نغمة أسلوبية، تأثيرية جدًا، لكنه لا يتم تقديم إحدى هذه الشخصيات، وتكون النتيجة أن الحدث أهم من الشخصية، والأشياء غير الحية مثل الطعام تتفوق على الشخصية، والبيئة المحيطة كذلك تتفوق على الشخصية.

وبالنسبة إلى المونتاج، فإن هارون تفضل المشاهد القصيرة السريعة، والقطع البطىء. إنها تفضل حركة الكاميرا أكثر من القطع السريع، والنتيجة نوع من جمود الشخصية أكثر من كونها حيوية. وبتأمل المضمون السردى لفيلم "أنا أطلقت الرصاص على آندى

وارهول"، فإن من الغريب أن يبدأ الفيلم بعد إطلاق الرصاص، واللقطات المتوسطة والعامة لفاليرى تبعدها عنا أكثر وتبعدنا عما حدث. وفى فيلم "سايكو أمريكى" اختارت هارون أن تبدأ باللقطات المقربة للطعام والتهامه، ثم تتحرك فى النهاية إلى لقطات متوسطة وعامة للشخصيات، وتتحرك شيئاً فشيئًا إلى باتريك بيتمان، مفضلة أن تحرك الكاميرا بدلا من القطع السريع، كما أنها تنهى الفيلم بالأسلوب نفسه فى اللقطات.

إن ما ساعد على تجسيد اختياراتها فى استخدام الكاميرا هى حاجتها للتواؤم مع النمط الفيلمى: الدراما التسجيلية فى "أنا أطلقت الرصاص على آندى وارهول"، والحكاية الخيالية فى "سايكو أمريكى"، فوضع الكاميرا واختيار اللقطات فى الفيلم الأول جعلا اللقطات تبدو وكأنه تم اقتناصها دون إعداد مسبق، بينما الصور فى الفيلم الثانى تم إعدادها على نحو واضح، على نحو أسلوبى، يبدو مناسبًا لهذه الحكاية الأسلوبية عن الثمانينيات.

إن الشهرة والتفاهة، الرغبة والخواء فى هؤلاء الناس الذين يبحثون عنها، هذا هو ما يشكل الفكرة الإخراجية عند مارى هارون فى "أنا أطلقت الرصاص على آندى وارهول" و"سايكو أمريكى"، والتحدى الذى واجهته هارون هو أن تجعلنا نهتم بفاليرى سولاناس ونيويورك الستينيات، وبباتريك بيتمان ونيويورك الثمانينيات. وباختيار الأنماط الفيلمية ذات الأسلوب المميز والتأثير الجمالى، رغم الشخصية الرئيسية المتعِبة المتعَبة، أبدت هارون شجاعة ليست شائعة عادة بين المخرجين، وتلك الروح هى ما جعلنى أرشح أفلامها لك، فإنها تستحق أن تدرسها بأكثر من طريقة.

الفصل الثالث والعشرون

خاتمة

الفكرة المحورية فى هذا الكتاب هى أنه يجب أن يكون لدى المخرج مفهوم، أو فكرة تحمل تفسيراً، وهو ما أطلقت عليه الفكرة الإخراجية، وذلك لكى يقرر معالجة فعالة للنص، وأداء الممثلين، وأسلوب استخدام الكاميرا. ومع وجود فكرة إخراجية فإن الفيلم سوف يصبح أعمق، وذا مستويات متعددة، وأقوى تأثيراً. وبدون فكرة إخراجية يمكن أن يتم صنع الفيلم، لكن تجربة المتفرج ومعايشته له سوف تصبحان أكثر سطحية. وبهذا المعنى فإن الفكرة الإخراجية هى الطريق إلى إخراج أفضل، وربما إلى إخراج عظيم.

لقد اقترحت فى الجزء الأول من الكتاب تصنيف المخرجين إلى مجموعات محددة: مخرجين يجيدون استخدام الحرفة السينمائية، ومخرجين جيدين، ومخرجين عظماء. وإجادة استخدام الحركة هى الخط الأساسى الذى يقوم عليه الإخراج، وهذه المجموعة من المخرجين الحِرَفيين يتسمون بوجهة نظر محددة، ولقد ضربت عليهم أمثلة فى فيلمى "الملك آرثر" لأنطوان فوكوا، و"فرقة الخيالة الخفيفة" لسايمون وينسر، فهما يتخذان معالجة ضيقة وموحدة لتصوير الأبطال فى الحرب وخصومهم (الأعداء على سبيل المثال)، ومثل هذه الأفلام تستخدم الفكرة الرومانسية أن الرجال الذين يذهبون إلى الحرب، سواء كانوا يؤمنون بمهمتهم أم لا، هم أبطال رومانسيون على نحو حتمى، وهذه الفكرة الرومانسية عن البطولة تتجسد فى اختيارات المخرج للكاميرا، والأداء الذى يستخرجه من ممثليه، وتفسيره للسرد، وهذه الاختيارات تنطبق على كل

الشخصيات فى الأفلام: هؤلاء الذين يساعدون الشخصية الرئيسية (البطل) وأولئك الذين يقفون ضده. ومعايشة هذه الأفلام تتحول إلى تجربة رومانسية فقط، وتكون الأفلام مسلية. والمخرجون المتمكنون من حرفتهم، مثل أنطوان فوكوا وسايمون وينسر، يجيدون تنفيذ ما يكلفون به. وعند مناقشة تصنيف المخرج الجيد، استخدمت أمثلة من أدريان لين وكلود شابرول. لقد أعادت لين صنع فيلم شابرول "امرأة خائنة"، ويركز الفيلم على المرأة كشخصية رئيسية، ويصور قتل العشيق كحادث يجب أن يواجه الزوج والزوجة عواقبه، ويمضى الفيلم كقصة عن الرغبة ونتائجها المأساوية. أما فى فيلم شابرول كان الزوج هو الشخصية الرئيسية، ودوافعه هو الغيرة. إن له زوجة جميلة ويفترض أنها شعرت بالملل منه، لكنه لايزال يحبها بشكل طاغٍ، ويأخذه هذا الحب من الشك إلى الاكتشاف المؤلم إلى الغضب القاتل، ليعود إلى موقف الحب والاعتراف بالذنب. إن للشخصية فى فيلم شابرول حياة داخلية قوية، ولقد استخدم شابرول المشاعر والمفارقة الساخرة لكى يجعل دافع الزوج يبدو مفهومًا وحادًا. ليس هناك مثل هذا الفهم حول الزوج فى معالجة لين، فهو مقهور ومصدوم بوصوله إلى حالة الغضب فى لحظة القتل، وتبعًا لتصنيفنا فإن لين تمثل المخرج المتمكن من أدواته الحرفية، بينما يمثل شابرول المخرج الجيد.

أن المخرج الجيد يضيف قيمة إلى المشروع من خلال تفسيره للنص، وإدارته لأداء الممثلين، واستخدامه للكاميرا، لكى يخلق عنصر المفاجأة، ويضيف معنى متضمنًا يعمِّق تجربة مشاهدتنا للفيلم. ولقد ركزت فى الفصل الرابع على أنطونى مان، المخرج المعروف أساسًا بإخراجه لأفلام الويسترن، وفى فيلمه "وينشستر٧٣" تكون المفاجأة هى استخدامه للمكان لكى يكشف كيف أصبحت الشخصية الرئيسية غامضة أخلاقيًا. إن الويسترن التقليدى يضع الشخصية الرئيسية فى مكان البطل الأخلاقى، أما الخصم فهو مدان أخلاقيًا، لكن هذه الاستراتيجية ليست هى الفاعلة فى فيلم "وينشستر٧٣"، فقد أضفى أنطونى مان على الشخصية الرئيسية والخصم ملامح إنسانية قوية مؤثرة، لذلك تغيرت توقعات المتفرج من النمط الفيلمى. والنص المتضمن

فى أعمال أنطونى مان أكثر معاصرة بالمقارنة مع الإحساس الرعوى الكلاسيكى فى الغرب الأمريكى، ومن ثم فإن الفيلم يمضى نحو الحل ولكن دون الحساسية المتفائلة التى تتصف بها أفلام الويسترن الكلاسيكية. ولكى يعوض أنطونى مان متفرجه عن هذا التحول فى التوقعات، فإنه قدم جماليات بصرية شديدة الحيوية والقوة. إن البطل الحقيقى فى أفلامه هو الفنان، أنطونى مان نفسه، الذى يأخذنا فى رحلة بصرية لا تُنسى، وإن القوة البصرية والشخصيات المحبطة هما المزيج الفعال فى تجربة مشاهدة أفلام أنطونى مان.

وإذا استخدم المخرج الجيد التناول الكونترابونطى(*). لكى يخلق عدة مستويات من تذوقنا للفيلم، فإنه يستخدم صوته الخاص لكى يحول تجربتنا فى مشاهدة الفيلم، وأداة توصيل هذا الصوت هى فكرة المخرج. وكما ذكرت فى الفصل الخامس، فإن السمات المحددة تميز عمل المخرج العظيم. إن مستوى العاطفة فى أعمال المخرج العظيم مستوى غير عادى، ويخاطر المخرج العظيم بأن يتخذ موقفًا متفردًا خاصًا به سواء تجاه الموضوع أو شخصيات الفيلم، وهناك بساطة واقتصاد فى تناوله السردى، ومن خلالهما يستطيع أن يفعل الكثير من خلال لقطة واحدة. وأخيرًا فإن لكل مخرج عظيم أسلوبًا مميزًا فى أعماله.

وهناك مقارنة مفيدة بين المخرج الجيد والمخرج العظيم فى مثال نسختى فيلم "مرشح من مانشوريا"، فلقد اقترحتُ فى الفصل الرابع أن النسخة الأحدث التى أخرجها جوناثان ديمى هى مثال على المخرج الجيد، فباستخدام الكاميرا العدوانية القوية، استطاع ديمى أن يصور الجنون فى خلق اثنين من القتلة من أجل هدف سياسى، والخصم فى نسخة ديمى هو مجمع شركات صناعية يسعى إلى الهيمنة. ورغم أن هذه المعالجة تحتوى على عدة مستويات، فإن الأداء كان واقعيًا، مما حول هذه المعالجة إلى مجرد حكاية تحذيرية مسلية.

(*) التناقض بين قتامة الأمر وبهاء الصورة - المترجم.

وعلى العكس، فإن النسخة الأصلية من فيلم "مرشح من مانشوريا" التى أخرجها جون فرانكينهايمر تقدم مثالاً على الإخراج العظيم، ففى هذه النسخة كانت الحرب الباردة هى جوهر الصراع. إن الشيوعيين خلقوا قاتلاً لكى يساعدهم على الاستيلاء على الولايات المتحدة، خصمهم الرأسمالى اللدود. وتتحول حبكة الحرب الباردة إلى كابوس شديد التأثير عاطفيًا من خلال وضع الصرع داخل عائلة واحدة. إن ريموند شو، الشخصية الرئيسية الذى تم غسل مخه ليصبح قاتلاً، هو ابن لا يملك سلطة، وخصمه هو أمه، التى تقدم نفسها باعتبارها وطنية، لكنها فى الحقيقة الجاسوسة الشيوعية التى تتحكم فى ريموند وتقوده إلى قتل المرشح الرئاسى. إن سلطتها على ابنها تدمر حياته، وتصبح مأساة قومية. ولأن هذه الفيلم تم صنعه فى عام ١٩٦٢، فإنه يصور تصادم السياسة مع الحياة الشخصية إلى درجة تدمير العائلة والأمة. لذلك فإن أسلوب فرانكينهايمر البصرى، واستخدام المفارقة الساخرة للملاحظات البصرية حول العلاقات بين الأجناس، والعلاقات الشخصية بين الأفراد، والخصومة الوطنية حتى بين الحلفاء، كل هذه العناصر تجعل من هذه النسخة من "مرشح من مانشوريا" مثالاً قويًا على ما يمكن أن يكونه الإخراج العظيم.

إن المخرج يستخدم ثلاث أدوات لكى يخلق فكرته الإخراجية: تفسير النص، وإدارة أداء الممثلين، واختيارات الكاميرا التى تخلق الاحتمالات المونتاچية التى تحقق الفكرة الإخراجية. والآن فلننظر إلى كل من هذه الأدوات على انفراد.

لقد سبق لى أن وصفتُ فى الفصل الرابع كيف قام مايكل مان فى فيلم "ضحايا بالمصادفة" بتفسير مدينة لوس أنجلس على أنها مكان يعانى فيه الأفراد من الشعور بالوحدة. إنهم لا يستطيعون الاعتماد على الناس أو المنظمات لكى يساعدوهم فى مثل هذه البيئة. إن تلك نظرة أكثر حيادًا تجاه لوس أنجلس بالمقارنة مع فيلم روبرت ألتمان "طرق مختصرة"، وأكثر حيادًا - ولكن فى الاتجاه العكسى - من نظرة ستانلى دونين وجين كيلى حول مدينة الأحلام فى فيلم "الرقص فى المطر". إن ما أريد تأكيده هنا هو أن مايكل مان فى تفسيره للنص فى فيلم "ضحايا بالمصادفة" استخدم تصويره للمدينة

لكى يصنع شخصيته الرئيسية، سائق تاكسى لا يملك وسيلة للدفاع عن نفسه ضد قاتل مأجور يستأجر السيارة. وهكذا فإن تصوير مان للمدينة هو استراتيجية تفسيرية تُزيد من عمق تجربتنا مع السرد.

وبالنسبة إلى أداء الممثلين، فقد وصفتُ فى الفصل الرابع استراتيجية إيليا كازان فى فيلم "بهاء العشب"، إن النص يدور كله حول الرغبة الجنسية، وحول القمع الأبوى الذى يمارسه الوالدان على أطفالهما. إن دينى وباد يعيشان قصة حب، ووالدا دينى فقيران، بينما والد باد رجل ثرى عصامى. إن أم دينى تقول إن الجنس قبل الزواج خطأ، كما أنه ليس ممتعًا للمرأة على أية حال، بينما يقول والد باد أن الجنس ضرورى لكن الزواج يتعلق بتعزيز الثروة والسلطة، وليس الحب، وهو يعنى أن على باد أن يتزوج وعينه على صعود السلم الاجتماعى وليس الحب. إن كازان يعد مشاهد متتالية بين الفتاة والفتى ووالديهما، إن النص يقول "لا تفعلى" أو "لا تفعل"، لكن إعداد كازان للمشهد يوصل المعنى العكسى تمامًا، إن دينى تتعلق بأمها وتحتضنها فى الوقت الذى تقول لها الأم نصيحتها، فى الوقت الذى يكون فيه والد باد (فى المشهد التالى) يلكم ابنه فى مزيج من العدوانية والتعاطف بينما يقوم بتوجيه النصائح إليه. فى كل من الحالتين فإن ما هو جسدى (الرغبة) تتفوق على ما يقال ("فلتُأجِّلى الرغبة"، أو "ابحث عن السُّلطة")، والاختيار الإخراجى يتعاطف مع الرغبة التى يشعر بها كل من باد ودينى، وهنا يعبر أداء الممثلين عن فكرة المخرج.

وفى الفصل الثالث، حين ناقشنا مكان وضع الكاميرا وكيف يتم تنظيم عناصر اللقطة للتعبير عن فكرة المخرج، سبق لى أن ذكرت لقطات قصف القنابل فى كل من فيلمى "بيرل هاربور" و"دكتور سترينجلاف". فى فيلم "بيرل هاربور" تسقط القنبلة من طائرة يابانية على سفينة، وخلال سقوط القنبلة على السفينة تكون وجهة نظر اللقطة هى وجهة نظر القنبلة. إن الصورة ذهنية لكنها لا تثير إلا الحواس أكثر من إثارتها للمشاعر، ولقد قارنت هذه اللقطة بالقنبلة النووية التى تسقط من الطائرة القاذفة بى٥٢ فى فيلم "دكتور سترينجلاف"، لقد أحب سليم بيركنز أن يركب القنبلة كما لو أنه يركب ثورًا هائجًا، وقد ارتدى قبعة الكاوبوى، بينما تتجه القنبلة إلى هدفها، وكأنه يجد

الإثارة فى محاولته ترويض القنبلة، وسواء لو نظرنا إلى اللقطة كمفارقة ساخرة، أو اعتبرنا ذلك الشخص معتوهًا أو كاوبوى ذكوريًا، فإن اللقطة تظل فى أذهاننا بعد أن ينتهى الفيلم. لقد حول كوبريك الحدث السردى - قصف الهدف بالقنابل - إلى مستوى آخر من المعنى، سواء نظرنا إلى هذا المعنى على أنه موقف مضاد للحرب، أو مضاد لعقلية وأساطير الكاوبوى، لقد أصبحت هذه اللقطة أكبر من المجموع الحسابى لأجزائها السردية. والإخراج الجيد والإخراج العظيم يستخدمان الكاميرا والأداء وتفسير النص بهذه الطرق.

ولم يكن قصدى من الكتاب أن أصنع سلمًا هرميًا يضع مخرجين فى مصاف أعلى من مخرجين آخرين، ولكن قصدى كان القول بأن الإخراج العظيم يمكن أن يتحرك فى العديد من الاتجاهات، فالأدوات (تفسير النص، وإدارة أداء الممثلين، وتوجيه الكاميرا وبناء لقطاتها) يتم تطبيقها من خلال فكرة المخرج. وأود أن أنهى هذا الكتاب بإعادة النظر فى الطريقة التى يتم بها استخدام هذه الأدوات، ولأى هدف. إننى أود بشكل خاص أن أقول أن المخرجين العظام يستخدمون عادة هذه الأدوات من خلال تفضيلهم لبعضها على البعض الآخر، من أجل تحقيق الفكرة الإخراجية من خلال إثارة مستوى محدد من المشاعر. فمخرج مثل سيرجى إيزنشتين - على سبيل المثال - يستخدم تفسير النص وتوجيه الكاميرا أكثر من اعتماده على أداء الممثلين، بينما يعتمد مخرج مثل إيليا كازان على أداء الممثلين وتفسير النص أكثر من اعتماده على لقطات الكاميرا وأسلوب المونتاج، وكلاهما مخرجان عظيمان.

لقد درسنا فى هذا الكتاب أربعة عشر مخرجًا ومخرجة. ولنراجع الآن هؤلاء المخرجين الذين يركزون على تفسير النص وأداء الممثلين فى أفلامهم، وأود أن أشير إلى أن تفضيلهم لهذا التناول يتضمن هدفًا أساسيًا، ففى حالة مارجريتا فون تروتا وكاترين برياه هذا الهدف سياسى، وكل من المخرجتين اختارات موقعًا محددًا فى الحرب بين الرجال والنساء على الحقوق المتساوية فى المجتمع. وفى حالة فون تروتا كان تفسير النص يركز على الفعل السياسى فى المجتمع، إن امرأة ترتكب السرقة لكى

تنقذ مركزاً لرعاية الأطفال فى فيلم "الاستيقاظ الثانى لكريستا كلاجيس"، أما فى فيلم "ماريان وجوليان" فإن إحدى الشقيقتين تصبح إرهابية، بينما تعمل الأخرى فى نطاق القانون لحماية البيئة والمطالبة بحقوق النساء. أما كاترين برياه فغرفة النوم هى ساحة المعركة عندها، ففى فيلميها "فتاة بدينة" أو "تشريح الجحيم"، يشتد الصراع بين الرجال والنساء، ويحصل المرء على انتصاره فى المعركة على نحو جنسى.

ولأن طموحات أعمال فون تروتا وبرياه طموحات كبيرة جداً، فإن الاعتماد يكون كبيراً أيضاً على الممثلين من أجل تحقيق الإقناع، إن عليهم جعل المتفرج يؤمن بأن وجود هذه الشخصيات يكون على المحك. والبعد السياسى فى قصص أفلام هاتين المخرجتين يجب توصيله عن طريق أداء الممثلين، الذين يجب عليهم أن يتمتعوا بجاذبية الشخصية (الكاريزما) والقدرة على الإقناع، وفى كل من أفلام المخرجتين، ورغم البعد التحريضى فى السرد، فإن العناصر البصرية تتخذ موقعاً تابعاً لتفسير النص والأداء.

وإذا كانت السياسة هى الهدف فى أعمال فون تروتا وبرياه، فإن الهدف هو الحيوية فى أعمال إيليا كازان ومارى هارون، فكل منهما يفضل أداء الممثلين وتفسير النص ولكن لهدف مختلف. لقد ذكرت سابقاً أداء الممثلين فى فيلم كازان "بهاء العشب"، كما أن كازان استطاع أن يخلق أداء أسطورياً مع ممثلين أسطوريين، مع جاك بالانس وزيرو موستيل فى "هلع فى الشوارع"، ومع ريموند ماسى وجيمس دين فى "شرق عدن"، ومع مارلون براندو ورود ستايجر فى "على رصيف الميناء"، وكان يقود فى كل من هذه الأفلام صراعا بين الشخصية التى تحاول تحقيق هدفها، وعنف القوى التى تعارضه وقوتها. إن تفسير النص هو الذى يعطى المفتاح (أو النغمة الرئيسية) للأداء، كما أن الصدام بين الدراما وعلم النفس، الذى استخدمه كازان بقوة، أضفى حيوية فائقة على هذه الأفلام.

ينطبق ذلك على أفلام مارى هارون أيضاً فى "أنا أطلقت الرصاص على آندى وارهول" و"سايكو أمريكى"، حيث تم خلق الحيوية من خلال أداء ليلى تيلور وكريستيان بيل. إن الحياة الداخلية والحياة الخارجية للشخصية فى حالة حرب، وأرض المعركة

تضفى الحيوية على الفيلمين، وهذه الأرض هى من يملكون ضد من لا يملكون، والمشاهير ضد غير المشاهير، والرجال ضد النساء. ومن خلال وجهة نظرها فى تفسير النص، فإن هارون تختار الأنماط الفيلمية الملائمة، الدراما التسجيلية أو الحكاية الخيالية، لكى تضيف وجهة نظرها المتعارضة التى تتصارع مع وجهة نظر هذه الشخصيات. ففى كل الفيلمين، تسعى الشخصية إلى الشهرة، لكن هارون تصور خواء هذا الهدف بعرض تفاهة وارهول وأتباعه وعاديتهم، أو تفاهة نواب رؤساء الشركات. إن صوتها يتصارع مع أهداف الشخصيات، ومقاصد الشخصيات يتم تصويرها فى مفارقة ساخرة بدلاً من أن تثير فينا التعاطف أو التوحد معها. وفى هذين الفيلمين، فإن كلاً من سولاناس وبيتمان لا يحصل على السعادة أو فهم الآخرين له كنتيجة لأفعاله، لكن مارى هارون وضعت أفعالهما من أجل هدف خيِّر حتى تضفى الحيوية على هذه القصص القاتمة.

وإذا كانت السياسة هى مفتاح تفسير النص فى أفلام برياه وفون تروتا، والحيوية هى المفتاح عند كازان وهارون، فإن مفتاح تفسير النص (وتأكيد المعنى المتضمن فيه) يكون هو الرومانسية عند إيرنست لوبيتش وبيللى وايلدر، وهنا مرة أخرى يكون الاعتماد على أداء الممثلين وتفسير النص من أجل تعميق المعنى المتضمن. ولأن لوبيتش قد تخصص فى الكوميديا الرومانسية، فقد تبدو ملاحظتى مثيرة للتشوش للوهلة الأولى، ودعنى أفسر لك ذلك، فعلى الرغم من أن أفلامه تمضى فى مجرى العلاقة بين رجل وامرأة، فإن مسار هذه العلاقة يدعم دائماً النص المتضمن. ففى فيلم "متاعب فى الفردوس"، يكون لدى العاشقين فى النهاية أشياء متحركة بينهما أكثر مما تأمل فيه مدام كوليه التى تمثل التحدى لهما، كما أن حقيقة كون العاشقين لصوصاً تحافظ على العلاقة الرومانسية. وفى فيلم "أن تكون أو لا تكون" فإن ما يحفظ العلاقة بين جوزيف وماريا تورا هو الأنانية التى يشتركان فيها. وفى فيلم "الدكان على الناصية" تعطى المثالية والحاجة إليها طاقة للعلاقة بين كلارا وألفريد، كما تكون متعة الرومانسية هى

الطاقة فى "نينوتشكا" فى علاقة ليون ونينوتشكا مما يساعد كلاً منهما على التغلب على الفوارق السياسية بينهما.

ومن أجل تأكيد النص المتضمن، فإنه يتم ضبط نغمة الأداء للإيحاء بتجاذب الأضداد. إن ليون يتم تصويره على أنه عاشق لمبدأ اللذة، لذلك فإنه يطفو خفيفًا فوق سطح الأمور، بينما يتم تصوير نينوتشكا على أنها جادة وصارمة وشخصية ذات ثقل، والمتعة فى أن يجد أحدهما الآخر هى التى حولت ليون إلى رجل ملتزم بتعهداته بشرف، كما حولت نينوتشكا إلى امرأة تضحك وتستمتع بالأشياء الصغيرة، مثل قبعة، أو حفل عشاء فى موسكو مع أصدقائها الذين تم نفيهم من باريس التى تركوا قلوبهم فيها. وهنا يجب على الممثلين امتلاك القدرة على تجسيد المتعة والألم، الجدية والخفة، وهذا بالضبط هو ما أراده لوبيتش من الأداء الذى يتلاءم تمامًا مع تفسيره للنص.

كما ركز بيللى وايلدر على النص الرومانسى المتضمن فى أفلامه. إن الأمل الضائع هو النص المتضمن فى "تأمين مزدوج"، والأحلام الضائعة هى النص المتضمن فى "عطلة نهاية الأسبوع الضائعة"، والطموح المفقود هو النص المتضمن فى "سانصيت بوليفارد"، والقيم الأخلاقية المفقودة هى النص المتضمن فى "الشقة". ومن خلال استخدام تفسير النص، قام وايلدر بتضخيم الأمل ودماره فى "تأمين مزدوج"، وهذا الأمل ودماره كان مسئولية امرأة واحدة، هى فيليس ديتريتشسون، المرأة التى كان والتر نيف يحلم بوجودها. وفى "سانصيت بوليفارد" تمثل امرأتان وعلاقتهما مع جيليس طموحه، إن نورما ديزموند تمثل انهيار طموح جو بالنسبة إلى نفسه، وهو بالنسبة إليها رجل أسير لها، أما فى علاقته مع بيتى، التى تعمل فى قسم تحليل القصص بالشركة السينمائية، فإن جيليس يستعيد الإحساس بأنه يستطيع أن يكون كاتبًا جيدًا، إن علاقته معها تمثل الأمل فى إمكانية استعادته طموحه.

ومن الجوهرى بالنسبة إلى أداء الممثلين هو أن نرى احتقار الشخصية لنفسها عندما تفقد الطموح، كما نحتاج إلى أن نرى فيها الرغبة والأمل فى أن يحيا هذا الطموح مرة أخرى،

إن ذلك يتطلب أداء متغيراً يتأرجح بين النزعة الكلبية وتوقع الحب، وكان أداء ويليام هولدين لشخصية جو جيليس ملائمًا، مثل أداء الممثلين الآخرين فى أفلام وايلدر، فإن راى ميللاند فى "عطلة نهاية الأسبوع الضائعة"، وجاك ليمون فى "الشقة"، استحقا جائزة الأوسكار عن أداء هذين الدورين، خاصة تصوير جاك ليمون للتأرجح بين التشوش الأخلاقى والوضوح الأخلاقى. لقد خلق الأداء، وتفسير النص، معانى رومانسية متضمنة رفعت أفكار وايلدر إلى مستويات راقية متميزة.

لكن كل المخرجين لا يستعملون المزيج نفسه من الأدوات من أجل تحقيق مثل هذا المستوى، فإذا كنا قد تناولنا المخرجين الذين استخدموا تفسير النص والأداء، فإن هناك مجموعة أخرى من المخرجين تستخدم مزيجًا مغايراً من الأداء والكاميرا، ومن هؤلاء جورج ستيفنس وستيفن سبيلبيرج، فقد استخدما الكاميرا وأداء الممثلين لتأكيد إنسانية الشخصيات التى يقدمانها فى أفلامهما، وكلاهما كان هدفه هو أن يتعرف المتفرج على نفسه فى الشخصيات التى يراها على الشاشة، وقد يكون فى ذلك تلاعباً بالمتفرج لكنه يهدف بالدرجة الأولى إلى إضفاء النزعة الإنسانية على الشخصية. وليست هناك طريقة أخرى لكى نفهم قوة وفوران شخصية جورج إيستمان فى فيلم "مكان تحت الشمس"، أو شخصية جون ميللر فى "إنقاذ الجندى رايان". وبالنسبة إلى جورج ستيفنس، فإن النزعة الإنسانية تتطلب تعقيداً عاطفيًا فى الشخصية، وعندما تلتقى أنجيلا فيكرز مع جورج إيستمان فى "مكان تحت الشمس"، يكون يلعب البلياردو وحده، إننا نفهم السبب فى كونه وحيداً، لقد حاول الاندماج مع الضيوف فى حفل إيستمان لكن حتى ابن عمه تجاهل وجوده، وعندما تراه أنجيلا تُعجَب بمهارته فى لعب البلياردو، وتسأله لماذا هو وحيد، وهل يشعر بالحزن، أم أنه ببساطة لا يحب الاختلاط بالناس؟ وبمعنى ما، فإنه حزين ولا يحب الاختلاط بالناس معًا. لقد لفظه أقرانه، لذلك فإن اقتراب أنجيلا منه يخترق القناع الذى يضعه، ويتحول شعور الحاجة إلى أن يكون وحيداً إلى شعور بالقلق، وهذا الشعور سوف تتفهمه أنجيلا أيضًا. وفى هذا اللقاء القصير بين من سيكونان حبيبين، نتعرف على جورج إيستمان وتعقيده العاطفى الذى يجعل منه إنسانًا تمامًا. وفى جزء لاحق، عندما تُعمِى رغبته قدرته على الحكم على الأمور،

ويفكر مليًا فى قتل حبيبته أليس التى تنتمى إلى الطبقة العاملة، فإن إنسانيته وإنسانيتها تمنعانه من ارتكاب الجريمة، وعند هذه النقطة يمكن أن نرى أنفسنا فى جورج إيستمان، إنه شخص دمث الأخلاق لكن بداخله صراعًا حول الرغبة، لذلك نشعر بالذنب لأن فى أعماقنا رغبة مماثلة لرغبته.

ولكى يجسد ستيفنس إنسانية جورج إيستمان فإنه يعتمد أساسًا على الأداء وتوجيه الكاميرا، فقد كان أداء مونتجمرى كليفت فى دور جورج إيستمان، وإليزابيث تايلور فى دور أنجيلا، وشيللى وينترز فى دور أليس، يمكن تصنيفه إما على أنه أداء مفتوح أو أداء من وراء قناع. إن كلاً من أنجيلا وأليس منفتحة عاطفيًا وتعبر عن عواطفها، وهو ما يتطلب إخلاصًا فى تجسيد مثل هذه الشخصيات، وبالفعل فإن الممثلتين تستحقان الإعجاب لتصويرهما شفافية الشخصيتين. على الجانب الآخر فإن أداء مونتجمرى كليفت يبدو كأنه من وراء قناع، إنه يتظاهر بالصراحة والمباشرة لكنه يخفى مشاعره دائمًا، وعندما تخلع عنه أنجيلا هذا القناع فى لقائهما الأول، فإننا نستطيع أن نلمح هشاشته، ولقد كان ذلك يتطلب من كليفت أداء داخليًا أكثر، ولقد حققه على نحو يثير الإعجاب أيضًا.

وبالنسبة إلى اختيارات الكاميرا، فقد اعتمد ستيفنس على أسلوبين للقطات لكى يصور إنسانية الشخصيات، فاللقطات المقربة لجورج إيستمان وأنجيلا فى مشهد لقائهما للمرة الأولى يجسد انفتاح أنجيلا وقناع جورج، وفى لقطات مقربة لاحقة لجورج فى القارب مع أليس لا تتضح لنا تمامًا نواياه القاتلة، إن الإضاءة تصنع ظلالاً على وجهه، وخاصة عينيه، مما يخفى نواياه تجاه أليس لكنها توحى للمتفرج بهذه النوايا. والاختيار الثانى للقطات الذى اعتمد عليه ستيفنس هو اللقطة المتحركة ببطء على قضبان، فعندما يبدأ جورج وأنجيلا الرقص فى المشهد التالى فى غرفة البلياردو، تكتشفهما الكاميرا وتتحرك معهما لتصور الحميمية المتزايدة بينهما، واللقطة المتحركة ببطء على قضبان تخلق إحساسًا بتوقع الرغبة المتزايدة بداخلهما تجاه بعضهما البعض.

وفى حالة جون ميللر فى فيلم "إنقاذ الجندى رايان"، قدم سبيلبيرج الشخصية باعتباره ضابطًا بارعًا جادًا فى عمله، ومثل رئيس الشرطة فى "الفك المفترس"، فإن ميللر دمث الأخلاق وماهر فى عمله. وفى كل من هذين الفيلمين، تقوم الحبكة بخلق تحديات أمام الشخصية، فالحبكة بالنسبة إلى ميللر هى العثور على الجندى رايان خلف خطوط العدو، وهذا يعنى أن يضع رجاله فى طريق محفوف بالمخاطر، فهل يستحق الأمر تلك التضحية؟ هذا هو الصراع (الداخلى) الذى يخوضه ميللر. أما فى حالة "الفك المفترس" فإن رئيس الشرطة يرى دون تردد ضرورة إغلاق الشاطئ وإبعاد الناس عن خطر سمك القرش. وفى كل من الحالتين، فإن إنسانية الشخصية الرئيسية يتم تأكيدها، كما تمثل الحبكة تحديًا لها. وبالنسبة إلى الأداء، فإن المفتاح هو تجسيد فكرة أن الشخصيات جادة وإيجابية، وكل من توم هانكس وروى شايدر أديا دوريهما بهذا المفهوم، كما أعطى سبيلبيرج كلاً من الشخصيتين الرئيسيتين لحظة حميمية خاصة: رئيس الشرطة مع زوجته، وجون ميللر مع أفراد الفرقة الذين يحاولون معرفة معلومات عن حياته الخاصة، حيث تظهر نقاط الضعف واضحة فى كل شخصية. ومثلما كان يفعل ستيفنس، فإن سبيلبيرج يسمح للشخصيات الثانية والثانوية أن تكون مُعبِّرة لكن الجانب الخاص منهم يظل خفيًا أكثر (بالمقارنة مع الشخصية الرئيسية)، وسبيلبيرج يفعل ذلك لكى يتيح لهم إظهار براعتهم الحرفية، فما هو شخصى بالنسبة إليهم يظل خاصًا وخفيًا حتى لا يصبح عائقًا فى دورهم داخل الحبكة. ومثل ستيفنس أيضًا فإن سبيلبيرج يعتمد على اللقطات المقربة وحركة الكاميرا لكى يعبر عن المشاعر الخاصة بالشخصية الرئيسية، سواء فى تصرفاتها المهنية أو الحميمية.

ويقوم كل من ستيفنس وسبيلبيرج بتحديد ما هو إنسانى فى الشخصية من خلال علاقتها بالآخر: الزوجة، أو أفراد الكتيبة، أو المجتمع. لقد كان رومان بولانسكى وستانلى كوبريك من جانب آخر يركزان على ما هو فردى، على الذات الوحيدة التى تجد الآخر يلكمها ويعاقبها، لذلك فإن تركيزهما يكون على وجود الذات وماهيتها، بالاعتماد على تحديات وأفعال الآخرين، ومن هنا جاء استخدامهما لمزيج من الأداء والكاميرا للتعبير عن هذه الديناميكيات العقابية، وسواء كانا متشائمين أو واقعيين

فهذا أمر يخضع لعدة تفسيرات، ومع ذلك فإن معايشتنا لأفلامهما تؤكد تحول السرد على أيديهما إلى مستوى الصراع الأساسى (فى العالم)، صراع الذات من أجل البقاء فى ظل الهجوم الأكثر ضراوة من الخصوم الاجتماعيين أو السياسيين أو حتى الروحيين.

إن بولانسكى يستخدم الكاميرا للتركيز على ما هو فردى: تيس فى معالجته لرواية هاردى، وروزمارى فى "طفل روزمارى"، ومنظور هاتين المرأتين للعالم يتم تقديمه من خلال كاميرا ذاتية شديدة الحميمية إلى الدرجة التى تبدو أنها تحاصرهما، لتكشف عن القلق الذى تشعران به حول حالة وحدتهما. إن تصرفاتهما يحددها المجتمع من حولهما، وهما تريدان التواصل لكن كلاً منهما لا تجد إلا الموقف التقليدى للمرأة التى لا تملك سلطة، المرأة التى تجد نفسها موضوعاً يستخدمه الآخرون لتحقيق أهدافهم ثم بعد ذلك يهجرونها. وبهذا المعنى فإن الأداء يركز على الضعف والهشاشة، واختيار الممثلة وشكل الأداء يؤكدان انفتاحهما وضعفهما، والنتيجة هى أنهما شيئان يستعملان ثم يتم التخلص منهما، فوجودهما هو فقط فى خدمة الآخرين.

وفى حالة كوبريك فإن الكاميرا تتجول، لتركز على نرجسية الطبيب النيويوركى وزوجته فى "عيون مغلقة على اتساعها"، أو قلة خبرة الشاب الأيرلندى النبيل فى "بارى ليندون"، وهذه الشخصيات موجودة فى الأفلام لتكون موضع تأملنا، والكاميرا هى الشاهد على مشاعرهم. وفيما يخص الأداء فإن شخصيات كوبريك تمثل حالة فطرية مألوفة، إنهم يشعرون بأنهم محبطون ومحاصرون، ويبدو رايان أونيل وتوم كروز ونيكول كيدمان واعين بأنهم يجسدون شخصيات غير بطولية، حيث يستقر الشعور بعدم الرضا داخل هذه الشخصيات ذات نقاط الضعف. إن الأداء يتم ضبط نغمته على عدم الرضا والطبيعة غير البطولية، إنهم قلقون أكثر من كونهم أشياء موضع السخرية، شخصيات زالت عنها أوهامها أكثر من كونها غير سعيدة. ويركز الأداء على عدم استقرار الشخصيات، إنها شخصيات لا تفهم (ما يدور حولها)، شخصيات تبحث عن المعنى.

وأخيرًا فإن كلاً من كوبريك وبولانسكى يستخدم الكاميرا المتحركة أكثر مما يستخدمها المخرجون الآخرون، إنها كاميرا تبحث وتنقب، وحركتها القلقة تثير الأسئلة حول الوجود والمعنى.

وإذا كان بولانسكى وكوبريك يستخدمان الكاميرا وأداء الممثلين لاكتشاف مسألة الوجود، فإن كلا من فرانسوا تروفو ولوكاس موديسون استخدم الكاميرا والأداء ليهدم المعايير السائدة ويتحداها، تلك المعايير التى تحدد الوجود الاجتماعى والنفسى. إن هذا الهدم يمكن أن يستخدم أيضًا لقلب هذه المعايير رأسًا على عقب لكى تكشف عن معايير جديدة بديلة ومثيرة. ولقد كان إيمان تروفو بالطفولة يعبر عن نفسه من خلال التمرد كتعبير عن الفردية والاختلاف عن الآخرين باعتبار ذلك معيارًا خلاقًا ومبدعًا، والتعبير عن العلاقات كاختبار لمدى الطموح والسعادة. ولكى يفعل تروفو كل ذلك، أضاف إلى السرد توابل الأداء العابث اللعوب. إن جان بيير لو فى شخصية أنطوان دوانيل هو "الأنا الأخرى" لتروفو. وعندما تقوم شخصية أنطوان دوانيل برواية حقيقتها – وهى الرواية التى لا يُعتَمد على صدقها – فى فيلم "الحب الهارب"، فإن أداء لو يهدم أصالة مذكرات دوانيل فى علاقاته المتعددة المختلفة فى الماضى والحاضر. وحركة الكاميرا بين دوانيل وابنه وكوليت على محطة القطار، ورؤيتهما الواحد للآخر، ولقاؤهما فى النهاية فى القطار بعد أن كانت كوليت تقرأ عن نفسها فى رواية دوانيل عن نفسه (ولكن بأسماء مستعارة)، كل ذلك يربط الشخصيات معًا بطريقة عفوية، والنتيجة هى أن الكاميرا تقلل من التوقعات حول ما سوف يحدث بعد لقائهما. وبكلمات أخرى، فإن تروفو استخدم الكاميرا ليغير النتيجة التقليدية للمونتاج المتوازى، ففى التأثير التقليدى يلتقى الطرفان على نحو أكثر إشباعًا من الناحية الدرامية (وهو ما لا يتحقق فى فيلم تروفو).

وفى حالة موديسون فإن هدم المعايير السائدة يتحقق أيضًا من خلال مزيج من الكاميرا والأداء، فالشخصيات فى فيلم "معًا" يمكن وصفها بأنها محافظة أو مستقيمة (على سبيل المثال، إليزابيث وطفلاها)، أو بأنها غير تقليدية (مثل أشقائها وأصدقائه الهيبيين)،

ونغمة ضبط الأداء هى أن إليزابيث وطفليها يقدمون الأساس لسلوك الشخصيات الأخرى (بمعنى أنه يمكن قياس سلوك الشخصيات الأخرى بالمقارنة مع السلوك القويم لإليزابيث وطفليها)، ووجود إليزابيث وطفليها ينزع القناع عن كون الآخرين محافظين، وبعد فترة تترك الكوميونة، ويكون الهيبيون قد تغيروا، وانقلبت مثالياتهم لتصبح تناولا أكثر عملية للحياة، كما يتم ضبط الأداء أيضًا بحيث لا يبدو هذا الانقلاب تهريجيًا. ولأن مسار التطور الدرامى للشخصيات مسار متشابه، فليس هناك تشوش فى المونتاج. واختيار اللقطات مشابه لفيلم "ليليا إلى الأبد" رغم أن مسار التطور الدرامى لشخصية ليليا أكثر حدة، حيث إن فولوديا وليليا اختارا فى النهاية إنهاء حياتهما. إن هدم المعايير هنا يكمن فى أن ليليا وفولوديا شخصيتان حساستان رقيقتان، وصديقان أخلاقيان، بينما يشكل الناس من حولهما تقويضًا لقوة الحياة، كما يدفعون هاتين الشخصيتين إلى موتهما.

وسوف ننهى هذا الفصل بتأمل المخرجين المتبقيين، سيرجى إيزنشتين وجون فورد، فكلاهما يفضل استخدام الكاميرا وتفسير النص لخلق أساليب متميزة ومحورية فى أعمالهما، وهى الأساليب التى حولت أفلامهما من حكاية تُروَى جيدًا إلى مستوى مختلف تمامًا من التجربة. إن هناك العديد من المخرجين الذين اختاروا تضمين مادة سياسية أو تاريخية فى أفلامهم، لكن لا يوجد من بينهم من يمكن مقارنته بإيزنشتين من ناحية القوة الشكلية لصوره، فالتكوين، وتجاور الضوء داخل الكادر أو بين اللقطات المتعاقبة هو فى الصميم تمامًا من تصوير الصراع والتحول الموجودين دائمًا فى أعمال إيزنشتين، وقوة أسلوب إيزنشتين ترفع "إيفان الرهيب" من تصوير عامل مهم فى التاريخ إلى مأساة أوبرالية حول رجل هجره كل المحيطين به وخانوه، وتحول رجل إلى شخص يستحق لقب "الرهيب": إنه تحول مأساوى بفضل تفسير إيزنشتين الأوبرالى. ولقد استخدم فرانسيس فورد كوبولا هذا التفسير الأوبرالى لكى يحول "الأب الروحى" إلى مأساة أمريكية أيقونية.

يمكننا أن نقول الشيء نفسه عن جون فورد، فالسياسة عنده قد تبدو قديمة وعتيقة الطراز، والسرد غير مترابط، لكن أسلوبه يحول النوستالجيا والرومانسية والفقدان والحب والانتقام إلى شعر، والقليلون من المخرجين هم الذين استطاعوا استدعاء قوة الأسلوب على النحو الذى صنعه جون فورد فى "عناقيد الغضب" و"الباحثون". إن الشعر الذى خلقه يوحى بسمة أكبر من الواقع، وروح أعمق داخل شخصياته. لقد أعطى فورد المثال على قدرة أن يكون المرء عظيماً. أفلام الويسترن والشعر، هذان هما تراث جون فورد.

إن الطريق إلى الإخراج العظيم ليس طريقًا واحدًا، فباختيار مزيج محدد من الأدوات يمكن للمخرج أن يصوغ فكرته الإخراجية التى سوف تجسد رؤيته.

ملحـــق

البحث عن فكـرة الإخـراج

يهدف هــذا الملحق إلى أن أعطيــك دليــلاً عمليًا للبحث عن الفكــرة الإخراجية فى مشروعك، وسوف نبدأ بالقراءة المتعمقة فى السيناريو.

استراتيجيات قراءة النص

هناك ثلاثة أسئلة حاسمة تظهر مع القراءة الأولى:

١- مـا هو النمط الفيلمى أو الشكل القـصـصـى؟ فكل شكل قـصـصـى له شكل درامى مختلف، وطريقة مختلفة فى تقديم الشخصية واستخدام الحبكة.

٢- من هو الشخصية الرئيسية وما هو هدفه (أو هدفها)؟ فيجب أن تكون هناك شخصية رئيسية محددة لها هدف واضح.

٣- مـا هو مسـار التطور الدرامى للشـخـصـيـة، أو بكلمـات أخرى: كـيف سـوف نعايش تغير الشخصية الرئيسية فى القصة؟ فيجب أن تكون قادرا على تحديد حالة الشخصية عند بداية الفيلم، وكيف سوف تتغير الشخصية مع تطور القصة.

وعند القراءة الثانية، يجب تقديم الإجابة عن مجموعة أخرى من الأسئلة:

١- ما هى المقدمة المنطقية **premise** للقصـة؟ فالمقدمة المنطقية - التى تسمى أحيانًا العمود الفقرى، أو الصراع المحورى، أو المحرك **engine** - بالنسبة إلى القصة يمكن فهمها على نحو أفضل من خلال اختيارين متعارضين يواجهان الشخصية الرئيسية. وعادة ما يكون هذان الاختياران متعلقين بعلاقات مهمة تُقدَّم فى سرد الحكاية.

٢- هل المقدمة المنطقية متسقة مع الشخصية الرئيسية وهدفها؟ فيجب أن تكون كذلك. فلو كانت الشخصية على سبيل المثال - فى فيلم "حكم المحلفين" محامياً ناجحاً، فلن تكون المقدمة المنطقية ذات معنى إذا كانت تدور حول استعادة الكرامة بعد حياة غارقة فى الملذات. ويجب أن تكون هناك رابطة بين المقدمة المنطقية والشخصية الرئيسية.

٣- هل تتغير الشخصية الرئيسية بطريقة فيها مصداقية ومعنى وإشباع عاطفى؟

٤- ما هى حبكة الفيلم، وكيف تستخدم هذه الحبكة؟ ففى الحالات المثالية تعمل الحبكة بكفاءة عندما تضع القوى التى تعارض هدف الشخصية الرئيسية فى مكانها. ففى فيلم "الخطوبة الطويلة جداً"، هناك امرأة شابة لا تستطيع أن تصدق أن خطيبها قد لقى حتفه فى الحرب العالمية الأولى. إن كون الحرب قاتلة، كما أن خطة العثور عليه واستعادة العلاقة، تجعلان محاولة البطلة أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع. وإذا لم تضع الحبكة بعض أنواع العقبات فى طريق الشخصية الرئيسية لتحقيق هدفها، فإن الحبكة لن تعمل. تأمل أيضاً رحلة السفينة تايتانيك فى فيلم "تايتانيك" كمثال على العمل الجيد للحبكة، إن السفينة تغرق، وأمل البطلة روز فى الحب يصبح ذكرى أكثر من كونه أمراً واقعياً. واستخدام الحبكة فى قصة يمكن أن يكون نقطة ضعف بالنسبة إلى بعض المخرجين، لذلك يجب أن نضع فى الاعتبار هذا الجانب من الفكرة الإخراجية.

٥- كيف تقوم الشخصيات الثانية والثانوية بتجسيد الاختيارين الموجودين فى المقدمة المنطقية على نحو يتلاءم مع هذه المقدمة المنطقية؟ هل هناك مجموعتان محددتان مميزتان: هؤلاء الذين يساعدون الشخصية الرئيسية، وأولئك الذين يعارضونها؟ هل أحد المعارضين أكثر أهمية من الآخرين؟ وكيف؟ إن هذا الشخص- الخصم - يمكن أن يكون أهم الشخصيات جميعاً، لأنه يحدد مسار وقوة رد فعل الشخصية الرئيسية، وشكل مسار التطور الدرامى للشخصية، وكيفية شعورنا فى النهاية تجاه الشخصيات الرئيسية. وكلما زادت قوة الخصم، فإننا نشعر ببطولة الشخصية الرئيسية،

والشخصيات الثانية والثانوية بطبيعتها وأفعالها تخدم هدفًا محدداً فى السيناريو، وكلما كانوا أقرب إلى البشر الحقيقيين بدلاً من أن يكونوا مجرد عناصر قصصية، فإن السيناريو سوف يصبح أكثر ثراء. ورغم أننا نعيش تجربة القصة من خلال الشخصية الرئيسية، فإن الشخصيات الثانية والثانوية يمكن أن تجعل السيناريو أكثر مصداقية وتأثيراً.

دعنا الآن نتحول إلى مسألة النمط الفيلمى، فالنمط الفيلمى يتضمن مساراً للتطور الدرامى للفيلم. إن فيلم التشويق هو مطاردة، والقصة البوليسية تدور عن حل لغز جريمة والقبض على الجانى، وفيلم العصابات يدور عن صعود وسقوط الشخصية الرئيسية، وفيلم الخيال العلمى هو قصة عن تهديد التكنولوجيا للإنسانية. وهناك بعض الأنماط الفيلمية داخلية، فالميلودراما تدور عن رحلة داخلية من الفقدان أو الطموح أو البعث الروحى، وكوميديا الموقف حول قيم الحياة وسلوك الشخصية الرئيسية (على سبيل المثال، رجل يتنكر فى ثياب امرأة لكى يحقق طموحه المهنى كما فى فيلم "توتسى")، وتميل أفلام الويسترن أيضًا إلى أن تدور حول القيم، يقوم فيها الماضى الرعوى المنطلق بتجسيد القيم الإيجابية، بينما تمثل المدنية والتقدم القيم السلبية، إن لكل نمط فيلمى شكلاً مختلفًا. ما هو مسار التطور الدرامى، وكيف يخدم هدف الشخصية الرئيسية؟ وإذا لم يتبع السيناريو توقعات النمط الفيلمى، فهل جَعَلَت هذه التغيرات من السيناريو سيناريو أفضل وأقوى وأكثر جدة... أم العكس؟

والآن لقد قرأت السيناريو مرة ثانية وأخذت ملاحظات واضحة ، والقراءة الثالثة ضرورية لاستكشاف أبعاد السيناريو التى يمكن أن تُعطى الفكرة الإخراجية.

فى اتجاه التفسير

نحن الآن فى مرحلة تطبيق تفسير النص، ومن المفيد أن ندرس إمكانيات القصة فى الأبعاد التالية:

- الوجودى.

– النفسى.

– الاجتماعى.

– السياسى.

فكل بعد من هذه الأبعاد يغزل القصة على نحو مختلف. دعنا نتأمل فيلمًا مثل "ضاع فى الترجمة"، فعلى المستوى السياسى يمكن أن نقول إن الفيلم له بعد يابانى– أمريكى، وأفلام مثل "واحد اثنان ثلاثة" لبيللى وايلدر تضع السياسة والاختلافات السياسية فى المقدمة، ولكن صوفيا كوبولا فى فيلم "ضاع فى الترجمة" لا تبدو مهتمة كثيرا بالبعد السياسى فى القصة. والآن، ماذا عن البعد الاجتماعى فى فيلم "ضاع فى الترجمة"؟ هل هناك دور لمسألة طبقية أو مسألة تتعلق بالاختلاف بين الرجل والمرأة؟ هل هناك جماعة أو فئة أعلى من الأخرى فى سلم الطبقات؟ ليس هناك فى الحقيقة مثل هذا الأمر، فالقراءة الاجتماعية لم تكن مهمة لصوفيا كوبولا فى هذا الفيلم. ماذا إذن عن البعد النفسى؟ هل تلك القصة فى جوهرها تدور عن تعاسة شخص أو أى أمر يتعلق به؟ هل يمكن أن تكون تعاسة الشخصيتين الرئيسيتين موجودة فى شكل عرض أسبابها وطرق العلاج منها؟ لا أيضًا. والآن فلننظر إلى البعد الوجودى. إن الشخصيتين الرئيسيتين:الممثل، والزوجة الشابة للمصور الفوتوغرافى، يبدوان أصحاب حياة حافلة لكنهما يشعران بالوحدة، ومحادثة كل منهما مع رفيق حياته تنبهنا إلى مدى الوحدة التى يعانيانها فى علاقاتهما الخاصة. كما أن الوجود فى ثقافة بلد أجنبية ذات قواعد اجتماعية خاصة لا يساهم بدوره فى حل مشكلة الوحدة بالنسبة إلى هاتين الشخصيتين. إن الصداقة وحدها التى يتيحها أحدهما للآخر هى التى تبعدهما عن الشعور بالوحدة. وهكذا اختارت صوفيا كوبولا التركيز على البعد الوجودى فى تفسيرها للنص، وقد كان ممكنًا لها أن تختار أيًا من الأبعاد الأخرى: النفسى، والاجتماعى، والسياسى، وبالطبع فإن قراءة مختلفة كانت سوف تغير الفيلم تمامًا.

والمنظور الثانى المتاح للمخرج أن ينظر من خلاله عندما يكون فى مرحلة تكوين فكرته الإخراجية هو العلاقة بين الحكاية والمسائل المثارة الآن فى الواقع، فكل مرحلة

لها مسائلها وقضاياها الملحة الخاصة. فعلى سبيل المثال فى عام ٢٠٠٥ تتعلق هذه القضايا بدور الدين فى الحياة، والعولمة والتحديات التى تواجهها البيئة. وحق الدفاع عن خصوصية الفرد، والمساواة بين الجميع (مثل حقوق النساء فى عالم من الرجال)، وبالطبع مسألة الصراع بين الحداثة والتقاليد. وهناك أيضًا عدد آخر من القضايا المحلية الخاصة، لكن هذه القضايا الأعم هى التى تجذب الانتباه لمعالجتها على مستوى معاصر: شخصى، وقومى، وعالمى.

وإذا كان المخرج متحمسًا للمجتمع، فإن القضايا الاجتماعية الراهنة سوف تصبح هى المنظور الذى يستخدمه لقراءة السيناريو، وهذه القضايا الراهنة تتيح للمخرج أيضًا مجالاً للتعبير عن معتقداته (أو معتقداتها) بالإضافة إلى كونها وسيلة لجذب المتفرج. وإن القضايا الراهنة يمكن أن تركز فكرة المخرج على نحو خاص، فالمخرج ستيفن سوديربيرج كثيرًا ما يستخدم القضايا الراهنة لكى يجعل قصصه أكثر تأثيرًا، ففيلم "إيرين بروكوفيتش" يستخدم منظور حقوق المرأة فى عالم من الرجال لكى يجعل من رحلة الشخصية الرئيسية أقوى تأثيرًا فى المتفرج، وكانت القضايا الملحة فى فيلمه "ترافيك" هى السلطة وشركاؤها، والفساد، والمخدرات، كما أن قضية الأبوة هى فى القلب من قصة الانتقام فى فيلم "الرجل الإنجليزى"، وهكذا فإن وضع القضايا الملحة فى الاعتبار عند تفسير النص يمكن أن يساعدنا فى تطوير فكرة المخرج.

وصوت المخرج – الذى يعبر عن آرائه – هو أداة أخرى يمكن أن تساعد المخرج فى تفسيره للنص والانتقال إلى تكوين فكرته الإخراجية، وهذا الصوت يمكن أن يكون انعكاسًا لشخصية المخرج. لقد كان ستانلى كوبريك طموحًا وساخرًا مريرًا وعاصفًا فى رؤيته تجاه التقدم الإنسانى، وكان مختلفًا مع الرؤى التقنية أو العلمية التى ترى أن الجنس الإنسانى قد حقق تقدمًا. إن الأخوين كوين يشاركان كوبريك فى هذه الرؤية التشاؤمية لكنهما يتسمان بالمرح اللعوب وهما يجسدان صوتهما حول تلك القضية. ولستيفن سبيلبيرج أيضًا رؤيته تجاهها، لكن لأن صوته أكثر تفاؤلاً فإن قصصه تبدو أنها

تحمل أملاً إيجابيًا بالمقارنة مع قصص كوبريك، ولقد كان فيلم "الذكاء الاصطناعى" مشروعًا لكوبريك لكن سبيلبيرج هو الذى أخرجه بعد وفاة كوبريك، لذلك فإن هذا الفيلم يقدم مثالاً جيدًا على الصدام بين صوتين متميزين، فالسيناريو الذى طوره كوبريك يعكس صوته النقدى، لكن الأسلوب البصرى والأداء يعكسان صوتًا أكثر تفاؤلاً خاصًا بسبيلبيرج.

والمخرجون الذين يعون جيدًا مسألة صوت المخرج، والذين تطغى عندهم رؤيتهم على أى اعتبارات درامية، هؤلاء المخرجون يفضلون عادة البناء القصصى الذى يتيح مجالاً لصوت المخرج، مثل الهجاء الساخر، والدراما التسجيلية، والحكاية الخرافية، والقصص التى لا تسير فى خط متصل(*). إن كلاً من هذه الأنماط الفيلمية تستخدم استراتيجيات تخلق مسافة بين المتفرج وما يراه على الشاشة، مثل المفارقة الساخرة، مما يمنع توحد المتفرج أو تورطه العاطفى مع الشخصية الرئيسية. كما يستخدم البناء (القصصى) أيضًا لخلق هذه المسافة، حيث يراقب المتفرج ما يحدث دون التوحد العاطفى مع الشخصية، وهنا تصبح العلاقة بين المخرج والمتفرج علاقة أكثر مباشرة، لا تتدخل فيها علاقة المتفرج الوجدانية مع الشخصية الرئيسية. وصوت المخرج هو الأداة الأكثر مباشرة لتطوير فكرة المخرج.

وإذا قلنا إن التسويق (أو الجانب التجارى) لا يلعب دورًا فى تطوير فكرة المخرج فسوف يكون ذلك خداعًا، فبالإضافة إلى صوت المخرج، فإن التسويق هو أكثر القرارات وعيًا فى تطوير فكرة المخرج، وبالنسبة إلى المخرج فقد تكون مسألة التسويق فى أحيان العامل الوحيد الأكثر تأثيرًا. إن المشاعر هى التى تبيع التذاكر، وهذه المشاعر يمكن خلقها عن طريق الحبكة، عن طريق الجنس المتضمن، أو العنف

(*) أى القصص التى تنتقل بين الأزمنة فى حرية، أو التى تمزج بين عدة خيوط قصصية متقاطعة - المترجم

المتضمن، أو بأسلوب فائق الإبهار، لذلك فإن المبالغة والنزعة التجارية تتشاركان فى أعمال كوينتين تارانتينو مثل فيلم "أقتل بيل"، أو عند بيرناردو بيرتولوتشى فى "الحالمون"، وجون ووه فى "المهمة المستحيلة ٢"، وأدريان لين فى "التجاذب القاتل". إن التسويق يمكن أن يكون قوة فعالة فى صياغة وتطوير فكرة المخرج.

اختيار المخرج لفكرته المحورية

الآن وقد أكملت تحليل السيناريو تحليلاً مستفيضًا، وقررت ما هو العنصر الذى جذبك إلى القصة، فإن لديك خمسة اختيارات لاختيار فكرة المخرج، وكل منها يتيح طريقًا مختلفًا، لذلك قم بالتركيز على واحدة مما يلى:

١- مسار التطور الدرامى للشخصية: فالأداة هنا هى الشخصية الرئيسية ومسار تحولاتها (الدرامية).

٢- مسار التطور الدرامى للقصة: وهنا تكون الحبكة هى القوة المحركة، فالصراع بين الشخصية الرئيسية والخصم يحدد اتجاه وشكل مسار التطور الدرامى.

٣- فكرة النص المتضمن (أو النص الفرعى، أو ما بين السطور): يمكن أن يكون السرد مباشرًا وصريحًا فيما يقصد توصيله (مثل النبل الرومانسى فى "الملك آرثر") أو معقدًا (مثل "صمت الحملان"). وعندما تجعل النص المتضمن ظاهرًا وذا أهمية، فإنه يؤثر فى مسار التطور الدرامى للشخصية أو القصة.

٤- صوت المخرج: حيث تسيطر الفكرة الإخراجية على كل البناء السردى، سواء كانت القصة عن الحرب (مثل فيلم تيرانس ماليك "الخط الأحمر الرفيع")، أو القيم العائلية (مثل فيلم الأخوين كوين "تربية أريزونا")، أو تصوير الصراعات العنصرية (مثل فيلم هولاند "أوربا أوربا").

٥- أكثر القيم التى تؤمن بها عمقًا تجاه الحياة: هناك مخرجون يفصحون عن جوهر رؤيتهم للحياة من خلال معالجتهم لقصص أفلامهم، مثل النزعة الإنسانية فى أفلام جان رينوار، وتصوير إيليا كازان للصراعات الطبقية، والإثنية، والمتعلقة باختلاف الأجيال، أو رؤية بولانسكى للشعور بالوحدة الوجودية، أو الجمالية الماركسية عند سيرجى إيزنشتين.

وبمجرد تحديد فكرتك الإخراجية، فإن عليك أن تصوغ تناولك لإدارة الممثلين، واستراتيجية استخدام الكاميرا، لكى يكونا فى هارمونية مع فكرتك الإخراجية، وتذكر أن المعالجة كلما احتوت على مستويات متعددة للقراءة والتفسير، فإن هناك قدراً أكبر من المغامرة الإبداعية والتجارية.

المؤلف فى سطور :

كين دانسايجر

ألَّف العديد من الكتب حول الفروع السينمائية المختلفة وتخصصاتها، مثل كتابة السيناريو، والتوليف (المونتاج)، والإنتاج. كما عقد العديد من الدورات التدريبية السينمائية فى أمريكا الشمالية وأوربا وآسيا.

ولقد سبق للمؤلف العمل فى تدريس السينما والتليفزيون فى جامعة نيويورك، ويشغل اليوم مقعد أستاذ السينما والتليفزيون فى مدرسة تيش للفنون بالجامعة نفسها.

المترجم فى سطور :

أحمد يوسف

دبلوم الدراسات العليا من معهد النقد الفنى بأكاديمية الفنون عام ١٩٧٥، عضو جمعية نقاد السينما المصريين، ورئيس التحرير المشارك لمجلة "عالم السينما" الصادرة عن جمعية النقاد، والناقد السينمائى لجريدة "العربى" القاهرية، وجريدة "الخليج" الإماراتية. له العديد من الدراسات والمقالات فى النقد السينمائى، التى ظهرت فى مطبوعات ودوريات مختلفة مثل "الفن السابع" و"اليسار" و"سطور" و"أخبار الأدب".

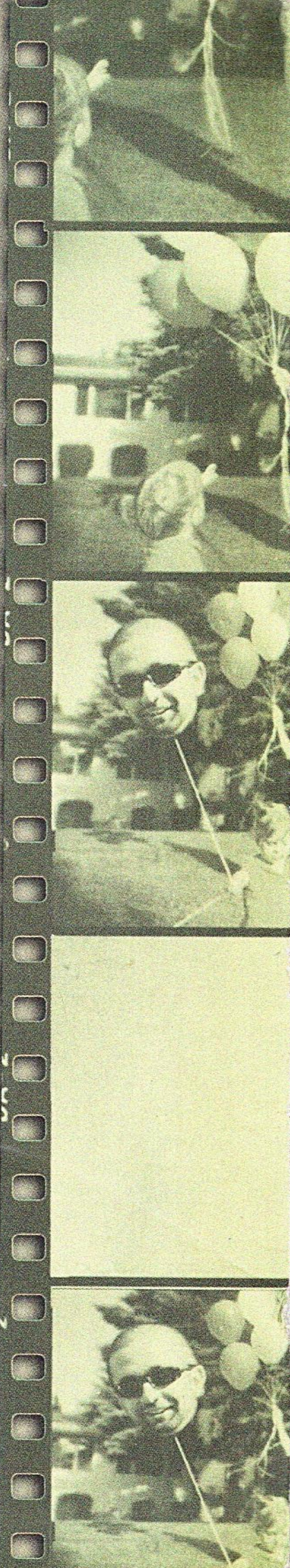
ترجم كتاب "تاريخ السينما الروائية" من تأليف ديفيد كوك، الصادر عام ١٩٩٩عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وتحت الطبع حاليا ترجمة "موسوعة أوكسفورد لتاريخ السينما العالمية" عن المركز القومى للترجمة بوزارة الثقافة، ومن كتبه المؤلفة "نجوم وشهب فى السينما المصرية"، و"فريد شوقى الفنان والإنسان"، و"نادية لطفى : النجومية بلا أقنعة"، و"عطيات الأبنودى: وصف مصر"، و"محمد خان: ذاكرة سينمائية تتحدى النسيان".

التصحيح اللغوى : دعـــاء غـريب
الإشـراف الفنــى : حســن كــامـل

ربما كان من السهل أن يكون الفنان السينمائى مخرجًا يتقن حرفته، لكن كيف يمكن أن يكون مخرجًا عظيمًا؟ هذا هو السؤال الذى يجيب عنه هذا الكتاب، فى رحلة فى فن السينما من خلال دراسة العديد من أفلام المخرجين العظماء منذ بدايات السينما وحتى الأعوام الأولى من القرن الواحد والعشرين. إن هذه الرحلة تؤكد على العنصر الأهم فى تكوين المخرج العظيم، وهى أن تكون لديه "فكرة إخراجية"، تضم رؤيته الخاصة للعالم، وقراءته المتفردة للسيناريو التى تتيح له تفسير النص، وتجسيد هذا التفسير من خلال أداء الممثلين، والتصوير، والمونتاج.

وبذلك فإن الكتاب لا يضع قواعد نظرية جافة، ولا يقدم وصفة جاهزة لكى تكون مخرجًا عظيمًا، وإنما يقدم لك علامات للطريق ترشدك فى رحلتك الخاصة للعثور على فكرتك الإخراجية التى سوف تجعلك متميزًا فى أسلوبك السينمائى، ورؤيتك الإنسانية والاجتماعية والسياسية للعالم من حولك.

وبقدر أهمية الكتاب لمن يحترف الإخراج السينمائى، فإنه شديد الأهمية للناقد المتخصص وللمتفرج العادى معًا؛ لأنه سوف يتيح لهما "قراءة" الأفلام على نحو أعمق، لنفهم سر السحر فى الفن السينمائى الذى يؤثر فى فهمنا للعالم، وبالتالى فى قدرتنا على صياغة هذا العالم من جديد.



فكرة الإخراج السينمائى
كيف تصبح مخرجًا عظيمًا؟

تصميم الغلاف: محمد ابراهيم